

南京大学戏剧影视研究所 主办

南大戏剧论丛

第十三卷 2

中文社会科学引文索引
(CSSCI) 来源集刊



南京大学出版社

朱外信

责任编辑 郭艳娟

责任校对 李廷斌

封面设计 冯晓哲

江苏高校优势学科建设工程资助项目 (PAPD)
南京大学中国文学与东亚文明协同创新中心资助项目
南京大学985工程项目经费资助出版项目

南京大学出版社
官方微信



南京大学出版社官方网站

www.njupco.com

南京大学出版社官方微博

weibo.com/njupco

网络销售合作伙伴

当当网 www.dangdang.com

亚马逊 www.amazon.cn

京东商城 book.jd.com

博库书城 www.bookuu.com

文轩网 www.winxuan.com

南京大学出版社
新华书店



上架建议: 戏剧研究

ISBN 978-7-305-19724-6



9 787305 197246 >

定价: 38.00元

南京大学戏剧影视研究所 主办

南大戏剧论丛

第十三卷 ②

中文社会科学引文索引
(CSSCI) 来源集刊



南京大学出版社

图书在版编目(CIP)数据

南大戏剧论丛. 第十三卷. 2 / 胡星亮主编. —南京:
南京大学出版社, 2017.12

ISBN 978-7-305-19724-6

I. ①南… II. ①胡… III. ①戏剧评论—中国—文集
IV. ①J805.2-53

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2017)第 316647 号

出版发行 南京大学出版社
社 址 南京市汉口路 22 号 邮 编 210093
出 版 人 金鑫荣

书 名 南大戏剧论丛 第十三卷②
主 编 胡星亮
责任编辑 郭艳娟

照 排 南京紫藤制版印务中心
印 刷 南京鸿图印务有限公司
开 本 787×1092 1/16 印张 11.5 字数 226 千
版 次 2017 年 12 月第 1 版 2017 年 12 月第 1 次印刷
ISBN 978-7-305-19724-6
定 价 38.00 元

网址: <http://www.njupco.com>
官方微博: <http://weibo.com/njupco>
官方微信号: njupress
销售咨询热线: (025)83594756

* 版权所有, 侵权必究
* 凡购买南大版图书, 如有印装质量问题, 请与所购
图书销售部门联系调换

编辑委员会

主 任 董 健

编 委 (以姓氏笔画为序)

马俊山 吕效平 李兴阳 张建勤

周安华 陆 炜 洪 宏 胡星亮

董 健 傅 谨 解玉峰

主 编 胡星亮

副 主 编 解玉峰 洪 宏

《南大戏剧论丛》编辑部

通讯地址:南京市栖霞区仙林大道 163 号(邮编 210023)

南京大学文学院

南京大学戏剧影视研究所

电 话:025-89686486

E-mail: njudrama@163.com

目 录

理论前沿

走向雅部——戏曲艺术的一条“绝”路 胡 忌 / 1

从王国维“考”与“史”谈起韩国的中国戏剧研究 [韩] 吴秀卿 / 15

1950 至 1970 年代台湾社会剧研究 胡星亮 / 31

近代两次大规模“禁调”原因辨析 杨 智 / 46

古典戏曲研究

《全金元词》与《全元散曲》重收调牌辨析——以【人月圆】、【黑漆弩】两调为中心

刘 芳 / 56

对明清曲籍编刊活动的考察之一——以李开先《中麓小令》为个案 杨惠玲 / 69

明清两淮盐业经济对戏曲繁盛的影响 李传江 / 79

论孔尚任《桃花扇》对史可法的历史描绘 朱恒宇 / 86

论清代地方戏中的“聊斋戏” 郑秀琴 / 95

赵耀民戏剧研究

三十年戏剧创作自述 赵耀民 / 104

从契诃夫读赵耀民 康建兵 张烨颖 / 109

戏剧性与喜剧性：《长恨歌》从小说到戏剧 丁文霞 / 120

博士论坛

论杂剧艺人对元剧叙事的敷演 何 萃 / 129

元代南戏中支鱼通押现象探究 刘云憬 彭再新 / 142

中外影视研究

台湾新电影:一个老去的神话 杨弋枢 / 158

规律与套路——漫谈当下电视剧创作的误区 张建勤 / 166

现代村庄形象的符号化与“新农村”想象——新世纪中国乡土电视剧研究 李兴阳 / 170

CONTENTS

The Road to an Elegant Drama	
.....	Hu Ji / 1
A Meta-analysis on the Study of Chinese Theatre in Korea Inspired from the View of Wang Guowei	
.....	Sookyung Oh / 15
A Study of Taiwan Social Drama from 1950 to 1970	
.....	Hu Xingliang / 31
An Analysis of the Causes of Two Large-scale “Caidiao Opera Forbidden” in Modern Times	
.....	Yang Zhi / 46
Discrimination of Works which Were Included both in the Complete Jin and Yuan Ci and Sanqu of the Yuan Dynasty	
.....	Liu Fang / 56
An Exploration of the Editing Activity of Opera Classics in Ming and Qing Dynasties	
.....	Yang Huiling / 69
The Influence of the Salt Industry Economy in the Huaihe Area in Ming and Qing Dynasties on the Flourishing of Drama	
.....	Li Chuanjiang / 79
Research on the Historical Description of Shi Kefa in <i>The Peach Blossom Fan</i>	
.....	Zhu Hengyu / 86
On the Adaptation of Strange Stories in Local Drama in the Qing Dynasty	
.....	Zheng Xiuqin / 95
A Readme of Thirty Years Drama Writing	
.....	Zhao Yaomin / 104

On Reading of Zhao Yaomin from Chekhov

..... Kang Jianbing Zhang Yeying/ 109

Drama and Comedy: Comments on the Transform of “the Everlasting Sorrow” from Fiction to Drama

..... Ding Wenxia / 120

The Reemergence by the Artists of Zaju and the Narration of Zaju

..... He Cui / 129

To Research Zhi-yu Rhyming Phenomenon in South Drama of Yuan Dynasty

..... Liu Yunjing Peng Zaixin / 142

Taiwan New Cinema: An Old Mythos

..... Yang Yishu / 158

Rules and Routines: on the Erroneous Zone of TV Drama Creation

..... Zhang Jianqin / 166

The Symbolization of Modern Village Image and the Imagination of “new countryside”

..... Li Xingyang / 170

走向雅部

——戏曲艺术的一条“绝”路

胡 忌

摘 要:“雅部”的三要素是:文雅,精致,典雅。这三者全与戏的通俗化、大众化相对立。长期以来,戏曲艺术如果被定性为“高雅”,往往被称颂的同时,也备受“曲高和寡”的批评,被要求努力去接近观众口味,“接地气”。但从大量中国戏曲发展的史实看,戏曲艺术走向“雅部”是其自绝于大众的一条“绝”路,也是能拥有永久生命力的绝处逢生之路。

关键词:雅部 昆曲 花部 戏曲艺术

一、对“花雅之争”一瞥

中国戏剧史上“花雅之争”是一个长期以来热门研讨的课题。先说“雅”:自古至今,在文学艺术中“雅”是普遍受人赞誉的字眼,远从诗经中“大雅”、“小雅”始,近至日常口语里的“文雅”、“雅致”、“典雅”等,都是一种赞美的辞。在这个赞辞的传统中,戏曲的“雅”也不例外。远的不说,如明末戏曲评论家祁彪佳所作《远山堂曲品》,即将他所过目的戏曲作品,依品之高下分为“妙、雅、逸、艳、能、具”六品,“雅”居第二,而将他看不入眼的戏另列为末项,为不入品的“杂调”。但他没有说“花”。到了乾隆年间(1736—1795)方有“雅部”、“花部”之说,先见之于吴长元《燕兰小谱》,多处提到北京的戏分别有花、雅两部,若在南方,则李斗《扬州画舫录》卷五如是说:

两淮盐务例蓄花、雅两部以备大戏。雅部即昆山腔;花部为京腔、秦腔、弋阳腔、梆子腔、罗罗腔、二簧调,统谓之乱弹。

同卷又记:

郡城花部,皆系土人,谓之“本地乱弹”,此土班也。至城外邵伯、宜陵、马家桥、僧道桥、月来集、陈家集人,自集成班,戏文亦间用元人百种,而音节服饰极俚,

谓之草台戏——此又土班之甚者也。若郡城演唱，皆重昆腔，谓之堂戏。本地乱弹只行之祷祀，谓之台戏。迨五月昆腔散班，乱弹不散，谓之火班。后句容有以梆子腔来者，安庆有以二簧调来者，弋阳有以高腔来者，湖广有以罗罗腔来者，始行之城外四乡，继或于暑月入城，谓之赶火班。而安庆色艺最优，盖于本地乱弹，故本地乱弹间有聘之入班者。

以上两段，凡研讨我国戏剧史者均早耳熟能详。我现在只想提醒一点：这些记载反映的是乾隆中后期北京与扬州一带的演戏情况，而当时的北京与扬州为我国北方与南方的演剧重心，从中可以清楚地看到“乱弹”已经包围、威逼了“雅部”的实情。特别是唱二簧调的安庆班，“色艺最优”，那就是后来京剧的前身崭露头角之时。乾隆中期，安徽人檀萃（1725—1801）在北京与同乡方名山说起在京有许多名伶来自全国各地，甚至有四川、云南籍的，因提“安庆班岂不胜此，而不肯北来！闻郑拓堂已招一班，忽散而南归，地方之风气不开至于如此”。名山奋然曰：“吾即回家带六七包头来……《郑元和》一出压倒对肆。”（《滇南集律诗·杂咏》）又，王昶《使楚丛谭》载，乾隆五十六年在湖南澧州，宴席间“以安庆优伶祇应，呕呕唧唧，亦颇怡然”^①。但不管怎么说，“雅部”昆山腔仍高高在上，受到皇家、达官贵人、富豪们的一致赞赏与提倡。甚至很多演昆腔的艺人也瞧不起演乱弹的同行。只有到了19世纪后期京剧界尊称“大老板”程长庚（1811—1880）时期，“昆乱不挡”（指昆腔、皮簧皆能）才形成“乱弹”与“昆腔”平等的局面。

再下来到梅兰芳（1894—1961）和“富连盛”科班时，梨园旧规还要求生员在坐科时学几出昆腔打好底子。“雅部”这时虽然已走到了末路，但没有遭到普遍的批判。倒是在中华人民共和国成立初期，一般称为昆腔戏的“昆曲”受到了冷落与批判，被认为是一种代表着封建士大夫没落意识的戏剧艺术，只有存留在昆曲艺人身上的一些表演技巧或许有点用处。虽然当时在北京的北方昆曲艺人尚非溃不成军，但像韩世昌、白云生、侯永奎、马祥麟等著名演员仅能分别在北京人民艺术剧院、中央实验歌剧院、中央戏剧学院等单位任舞蹈教师，或教习武功身段。有人说“这一支零落的队伍，恐怕谈不到发展和改革”^②。欧阳予倩的戏剧论文《京戏一知谈》，开首即说：

不说昆曲是专属于士大夫的戏剧艺术，就说它是属于读书人的戏剧艺术，可能不会有很大的错误吧。它和广大人民群众的关系是不密切的。^③

① 均引自《古今中外论长庚》，中国戏剧出版社1995年版，第350—351页。

② 以上一段介绍昆曲受冷落的更具体的叙述，可参考拙著《昆剧发展史》第八章《昆剧的新生》，中国戏剧出版社1989年版。

③ 见《中国戏曲研究资料初辑》，中国戏剧出版社1957年版，第1页。

这种不公正的待遇到了1956年昆剧《十五贯》演出成功后才得以根本改观。不能抹杀《十五贯》影响昆曲界的事实,正是它使昆剧专业院团相继建立和各地业余曲社恢复和开展活动,正所谓“一出戏救活了一个剧种”。

可是这出《十五贯》虽说是昆剧,唱的是昆(山)腔,但它够得上“雅部”吗?不,显然不够。我们从当年对此戏的无数好评中,可以看到此戏不外三个优点:一是改编本简练通俗,二是有深刻的教育意义,三是有精彩的演技(主要指周传瑛饰演的况钟、王传淞的娄阿鼠和朱国梁的过于执)。换言之,若把这三个优点放在任何剧种的较好剧目上去评论,也都同样适用。昆剧改编演出的《十五贯》并没走向“雅部”,而是服从了政治需要向大众化靠拢。靠拢的最大好处是使观众面扩大,迅速扩大;但它固有的“雅”基本被淡化了,仅在《访鼠·测字》的片段中有所保留。之所以如此,道理很简单,改编本全剧八场,按传统演出追求文雅、精致而具有“雅”的面目者不过如此。

说了以上这些,我的本意可总括成一句:昆剧传统中本有属于“雅(部)”的不少戏,但昆剧并不等同于“雅部”。由此立说,进而演绎,我认为地方戏中根本不能产生“雅部”戏,更不必去追求“走向雅部”。读者不弃,试看下文。

二、确立“雅部”的三要素

我认为确立“雅部”的三要素是:文雅,精致,典雅。这三者全与戏的通俗化、大众化相对立。如果三者中有两项不能完满地达到要求,借用前引祁彪佳的戏剧“六品”说,它们只算是“具品”或“能品”,不够“雅”;只有三者具备或有两者具备了较高或更高的艺术层次,方可说“雅”或由“雅”进到“妙”。

先释文雅。文雅的对立面为俚俗。

数十年来,我十分赞赏乾嘉学派的著名学者焦循。他的《花部农谭》可称是剖析“花部”的一部划时代著作。今摘引该书的序文数语如下,对我们领略文雅之义非常有用(其中“吴音”指昆山腔,即今所称昆剧):

梨园共尚吴音,花部者,其曲文俚质,共称为乱弹者也,乃余独好之。盖吴音繁缛,其曲虽极谐于律,而听者使未睹本文,无不茫然不知所谓。……花部原本于元剧,其事多忠、孝、节、义,足以动人;其词直质,虽妇孺亦能解;其音慷慨,血气为之动荡。……田事余闲,群坐柳阴豆棚之下,修谭故事,多不出花部所演。余因略为解说,莫不鼓掌解颐。有村夫子者笔之于册,用以示余,余曰:“此农谭耳,不足以辱大雅之目。”

真难想象焦循这位大学者,居然以调谑的口气,说自己在作“农谭”,“不足以辱大

雅之目”。他心目中的“花部”戏有三大长处：一，演其事多忠、孝、节、义；二，其词“虽妇孺亦能解”；三，其音慷慨，“血气为之动荡”。对比“吴音”昆剧，演其事虽亦有忠、孝、节、义，如《鸣凤记》、《琵琶记》、《荆钗记》、《一捧雪》等，但更多的则是才子佳人的传奇，如《牡丹亭》、《紫钗记》、《西楼记》、《西厢记》、《红梨记》等，甚至可包括《狮吼记》、《长生殿》。不过演才子佳人（包括名妓）的“风花”爱情戏，未必如焦循所指《西楼》、《红梨》之类，多男女猥亵，“殊无足观”。因为它们在描摹才子佳人爱情的“情”字上集中倾注了作者的心血。这是构筑“雅部”戏在内容上的重要的一环。当然，戏的主角既为才子、佳人，他们的表演形态，无论唱、做，都必须合乎文雅才可。随之而来，剧词就难免绮丽润泽，其音就不可“慷慨”而走向缠绵悱恻。如举最有代表性的《牡丹亭·游园》为例，从来不出闺门的名门闺秀杜丽娘第一次偷到自家的后花园去游赏时，她出场时开唱的引子是：

梦回莺啭，乱煞年光遍。人立小庭深院。

这仿佛就是那个杜丽娘的声口。然而我们不用忌讳，这样的唱词唱出来定使人“茫然不知所谓”，连写在纸上还得再三地咀嚼和体味。它怎么能使“妇孺亦能解”！自然，传奇剧中有一种搬弄学问、堆垛典故辞藻的创作方法还是不可取的，那与“文雅”虽然相关，但和剧中人的性格语言距离过远。随举一例，补说如次：《水浒传·情勾》（通名《活捉》）开首头场无甚知识文化的风尘女子阎惜姣唱一大段【梁州新郎】：“马嵬埋玉……”几乎每句用一个古代女子冤死的典故组成这个唱段，当年南京大学中文系教授吴白匋说：“我都查不完全这些典故的出处。”以下张文远出场后的唱句同有此病。请问：这样的唱句现今世上有几个人能全然懂得！可是它“始终存在”，且这出戏无可怀疑地在昆剧舞台上流传且流行了四百多年。

根据上述最精简的《游园》、《情勾》两例，如果以此走向极端，可以认为戏曲唱词让观众听懂与否，对该剧的“流传且流行”没什么关联（这两出戏都没几句念白）。似乎也可以说，有些唱词虽然不在表达剧中人的心事，但其声腔与音乐衬托得恰到好处，这个唱段也同样成功。这好似我们去欣赏西洋歌剧或歌唱家演唱，即使不懂法语、意大利语，也可以判别出一些优劣。

因此，可以答出个小结：“雅部”的文雅不全在于文辞，也不全在于戏的主人为才子或佳人。实际也是，上至帝王将相，下至俚俗妇孺、三教九流，各色人等都可成为“雅部”戏中“文雅”的主人。

这，需要展开来说。例如《千忠戮·惨睹》中的建文帝，《议剑·献剑》中的曹操、王允、董卓，《刀会》中的关羽，《鸣凤记·吃茶》中的杨继盛、赵文华，全属于帝王将相阵营，这些上层人物（一般理解为正面的），器度接近“器宇轩昂”，与俚俗凡人相较，本有

着“高雅”的一面。因此,当其人物演唱既刻画出内心世界的强烈感受,又密切地配合剧情的雅词如“收拾起大地山河一担装,四大皆空相”(建文帝)、“大江东去浪千叠,趁西风驾着这小舟一叶”(关羽)……不论其脚色归行为生、为末、为净,只要有了这种高雅的“架子”,它和“文雅”的“雅”字可一脉相通。

这种对于历史人物的理解,明末有舞台经验的剧作家即相当注意演员的表演气度。如冯梦龙改定本《酒家佣》第七折,说剧中“马融伪儒,亦须还他架子。俗优扮宰髡,极其猥屑,全无大臣体面,便不是善体物处。宰髡要还他个大臣架子,马融要还他个儒者架子,方是水墨高手”。但高雅并不等于文雅,如京剧一些地方戏中的曹操和关羽,达到高雅境界的也有,可往往并不文雅,甚至还不想要求文雅。这与观众对剧中人物的“认识程度”息息相关:假如认为曹操属“文韬武略”类人才,关羽为“儒将”,那么“文雅”之雅即或多或少寓居其中了。若风流天子唐明皇,本来人们都对他认知为“才子型”的,自然更不在话下了。(顺提一下:昆剧《长生殿》中把这位60多岁的老人用小生行的“大冠生”应行,是特别值得称赞的!)

等而下之的市井俚俗之辈,既无“高雅”之身份可言,他们也不唱典雅丽泽之词,怎么也能成为“文雅”的剧中人?这样的戏也是“雅部”?

是的。这个论题应提到美学的高度去看。在美学界,“以丑为美”、“以俗为雅”的论说早已存在,但把它放到戏曲艺术上所见不多。

不妨先讲与人的体形相关的三种艺术:绘画、雕塑、舞蹈。

绘画,从原始的崖画发展到漆画、水墨画、油画、浮世绘、工笔画等,直到现代派、抽象派诸流派,表现人体各种形象、男女作爱,多皆有之,丑陋者自然包括在内;雕塑,国人所知,普遍供养有观世音、弥勒佛,进山门总有“四大金刚”,但裸体者亦常见,且包括有交媾之状的作品。至于舞蹈,从土风舞、祭祀舞(鬼怪、神道为常形)到民间舞、宫廷舞、芭蕾舞、现代舞……跳腾着阴世阳间天地各界众生相,不一而足。试问,那些同一品类、同一内容的表现,究竟如何才可断定它们孰丑孰美,是俗是雅?也可以说,找寻它们的绝对标准怕是庸人自扰,在“艺术”领域里,以丑为美、以俗为雅的事是经常存在的。历史上的各种争端已不胜枚举。如果有一相对的结论,即经过时代与审美定势的考验,看艺术品本身的造诣才能决定。比如我自己,直到今天,对某些现代派、抽象派作品包括大师级的绘画或雕塑,都不能理解它的“美”和“雅”,如欣赏陈师曾在民国初年写的《北京风俗图》里像“瞎子看命”一类的,甚至是齐白石画的草草几笔的“不倒翁”。也许正如陈声聪《兼于阁诗话》中对这幅“不倒翁”题诗引起共鸣,诗云:“能供儿戏此翁乖,打倒休扶快起来。头上齐眉纱帽黑,虽无肝胆有官阶。”“几似禅中之转语,剧中之打诨,以俗为雅。”这是需要一番引导与对作品的解释后方能体会的。又如不少祭祀舞中的钟馗,这个人物为传说中的丑进士,他死后变形丑而怪,被敕封为驱鬼之神,专司打鬼,有的形象狰狞而恐怖。但一些傩舞里的钟馗和小鬼,两者均美。演变到

戏中的《钟馗嫁妹》，上佳演出，不仅两者都美，且可达到妩媚亲切，满台生辉，让观众激赏！

美学家王朝闻在《似曾相识》中说：

“艺术的美与生活的美是有差别的。生活的美与艺术的美可以统一，但是生活的丑，也可以与艺术的美统一得起来。”“美的形式可以揭示丑的内容。”

这是很有见地的。他又说戏中：

“刻画的坏人，表面看去他好像是很美的，但又能使观众明白，他肚子里坏透了，那比把坏人演得一看就是坏人更可怕、更可恨、更有深度。”^①

这就是“美的形式可以揭示丑的内容”。在这个意蕴中，剧词的代言体也能属于一种美的形式，可符合以雅代“俗”的要求。而演员就是“代言”的表述者，钱钟书先生在《谈艺录》中已转引过明代倪鸿宝《孟子若桃花剧序》：

惟元之词剧，与今之时文，如孪生子，眉目鼻耳，色色相肖。盖其法皆以我慧发他灵，以人言代鬼语则同。而八股场开，寸毫傀儡，官音串孔，商律谱孟；时而乞邻偷，花唇取诨；时而盖鲁虎，涂面作嗔；净丑旦生，宣科打介则同。^②

这段话的核心即为“以我慧发他灵，以人言代鬼语”，说明可以以雅代俗，以美易丑。

不过我得强调一下：如细分“雅”，尚有高雅、简雅、淡雅、清雅诸辞，它们含义尚有差异；作为“文雅”，重要之点，它的表现手段在于：精致。因之，列于“雅部”之戏必有精致之处，无论词语、声腔、身段、表情、装扮，各项要求均非一般。试看昆剧丑角王传淞在《鸣凤记·吃茶》中扮演的赵文华，他说这是一出“冷戏”，但却是功夫戏。赵文华“是个坏在骨子里的坏人，然而与一般口蜜腹剑、面目狰狞的人物又不相同。有些反面人物在作恶行凶时，总是显得那么紧张和局促，龇牙咧嘴，穷凶极恶，表演比较浅露。而赵文华的特点是坏在骨子里，杀人夺印和伤天害理并不需要撕破脸皮来干”。请注意这一段话中的几个关键词语：

是一出冷戏，但却是功夫戏。（“功夫”在哪里？）

① 王朝闻：《似曾相识》，文化艺术出版社1987年版，第111—112页。

② 钱钟书：《谈艺录》，中华书局1986年版，第306页。

他坏在“骨子里”，与一般坏人又不相同。（一般坏人，“表演比较浅露”。）

“骨子里”的坏，“并不需要撕破脸皮来干”。

有了这样的认识，因此演赵文华就绝对不能“粗”，而要“细”，尤需“精”和“深”。下面是一小段赵文华和他的对立面杨继盛旗鼓相当的表演，即使单叙赵文华，引文也较长，但实在无法割舍或裁减：

赵文华原想不见杨继盛，因为杨为人刚正不阿，与自己意气难投。但是，杨硬要相见，并且已登堂入室。赵起先是无可奈何，但忽然又感到兴奋。为什么呢？因为自己昨天刚刚升上通政司，今晨换了新的官袍，龙门一跃，身价不同了，何不在杨的面前显显威风，摆摆场面！这便是个小人的乐趣，所谓得意忘形。在表演这段戏时，演员在形体动作上应立即由烦躁转为洒脱，变倨傲为谦恭，无非想表示显贵要员的风度气派。戏就好在这里。赵文华还没有见杨继盛，就经过这番复杂的心理矛盾过程，这为演员提供了充分发挥的余地。我是这样处理的：赵文华不得已在中堂门口迎进了杨继盛，寒暄、让座，斯文地用折袖来表示“请”。这个“请”字，有两重意思：一是为了客套，二是做个暗示——提醒杨继盛，你要注意，今天这里有没有什么不同？赵文华身上的新裁锦袍和中堂上庆贺他发迹的贺幛喜联，在自己的心头都还有一种既新鲜又甜蜜的感觉，但不知这位官运不通、迂阔落拓的小主事对此有什么感触？可是杨继盛却连看都没有看，甚至也不讲官阶大小，老实不客气不让座就坐了下来。赵文华觉着扫兴，有些懊悔刚才不该过于热情。他不由用眼偷睨，脸略偏，用左手捋须又理须，手顺须根落到胸口，作按胸状；右手用扇挡脸，然后偷偷上下藐视，轻轻发出一个“啊”字，声音只有自己听得见，（观众当然是听见的）表示正在寻思下面如何对付……^①

遗憾的是我们再也欣赏不到王传淞老师（1907—1987）这种既精致又精彩的艺术表演了！另外他的拿手戏如《写状》里饰演的恶讼师贾主文、《狗洞》里那个假状元鲜于佶、《游殿》里知客僧法聪，如此等等各式人物，也都是刻画得很细腻精致的。

像这种“既新鲜又甜蜜的感觉”，轻轻发出一个“啊”字，“声音只有自己听得见（观众当然是听见的）”的表演，体现了扮演赵文华这个人物的内在心态，演员实在有非凡的“功夫”。俗语有云“一通百通”。赵文华要求如此，其他的如贾主文、鲜于佶、法聪……也同样，剧中固然提供了一个表演人物的基础，但演员们的表演经过历代的传承与创造，精益求精的贡献也不容低估！

再进一步讲，不仅昆剧中的丑、付两门角色的表演，往往精致如此，其他角色作为

① 王传淞：《丑中美——王传淞谈艺录》，上海文艺出版社1987年版，第51—52页。

一个表演整体,也必须如此。像赵文华的对手杨继盛(生)、鲜于佶的对手门官(白面)、法聪的对手张珙(小生)……如果稍有松懈,即会立即破坏演出的整体效果,损伤了精致的美。至于温柔含蓄的旦色更不在话下。

除了以上所述表演的精致,还有咬字发声、运腔配乐方面的“异样”研究,尽人皆知,这也是作为“雅部”的组成部分。傅惜华先生在20世纪50年代曾编辑出版过《古典戏曲声乐论著丛编》一书,书中共收九种专著,除早期(昆山腔兴起之前)两种外,自第三种魏良辅《曲律》始到末种《顾误录》全是有关昆腔唱曲的咬字发声等项的论述。它们全是明清两代文人介入唱曲后研讨声乐的成果,无疑具有经过实践后的经验心得与价值。这里只引用《乐府传声》中《出声口诀》里一段:

……惟人之声亦然。喉、舌、齿、牙、唇,谓之五音;开、齐、撮、合,谓之四呼。欲正五音,而不于喉、舌、齿、牙、唇处着力,则其音必不真;欲准四呼,而不习开、齐、撮、合之势,则其呼必不清。所以欲辨真音,先学口法。口法真,则其字无不真矣。……今则口法皆不能知,而欲其声之真,得乎?又喉、舌、齿、牙、唇,虽分五层,然吐声之法,不仅五也:有喉底之喉,有喉中之喉,有近喉之喉;余四音亦然。更不仅如此也:即喉底之喉,亦有浅、深、轻、重;其余皆有浅深轻重。千丝万缕,层层扣住,方为入细。其开齐撮合之中,亦有半开、全开,半合、全合之不同。其外又有鼻音、半鼻、抵腭、抵齿等法。其形亦皆有定。总之,呼字十分真,则其形自从;其形十分真,则真字自协,此自然之理。若不知其形而求其声,则终身不能呼准一字也。

这里仅讲“出声”而已。它比之于一般“耳提面命”只靠个人体会的方式显然提高到了理论的剖析。对于一个演唱者来说,那仅是要求字正呼准的基础项目;然而真要达到“正”与“准”也并非短期之功。而尤紧要者,在于“曲情”:

盖声者众曲之所尽用,而情者一曲之所独异。不但生旦丑净,口气各殊;凡忠义奸邪,风流鄙俗,悲欢思慕,事各不同,使词虽工妙,而唱者不得其情,则邪正不分,悲喜无别,即声音绝妙,而与曲词相背,不但不能动人,反令听者索然无味矣。然此不仅于口诀中求之也。《乐记》曰:凡音之起,由人心生也。必唱者先设身处地,摹仿其人之性情气像,宛若其人自述其语,然后其形容逼真,使听者心会神怡,若亲对其人,而忘其为度曲矣。故必先明曲中之意义曲折,则启口之时,自不求似而自合。若世之止能寻腔依调者,虽极工,亦不过乐工之末技,而不足语以感人动神之义也。^①

① 以上两段引自《古典戏曲声乐论著丛编》,人民音乐出版社1957年版,第208页、第220页。

这里所述要求“形容逼真”的理看似一般，但“唱出来”却很难，求得细微精致的自然更难。这不由我不想起一个昆剧的实例：《牡丹亭·游园》里的杜丽娘唱的“迤”字。

《舞台生活四十年》在第一集里，谈到这个“迤”字，足足写了有四千字的篇幅去考查它的读音，是大家所熟知的事。这里不想引用诸多专家先辈的说法，但可以知道，“迤”有四种读法：阴平“拖”，阳平“驼”，阳平“移”，上声“以”。20世纪20年代以后，由于昆曲泰斗俞粟庐与词曲大师吴梅商讨的结果，才把原先的“拖”音改唱作“移”音。俞、吴两位先辈之所以要改唱“移”自然有他们的理由，但我们现今无法去核定，只能说考虑到“移”音比其他三种读音为佳。试看《牡丹亭》中唱词的原文：

没揣菱花偷人半面，迤逗的彩云偏。我步香闺怎便把全身现。

大意是：杜丽娘临去游园前，在妆台前梳妆，照镜子时，发现自己的鬓发偏拖在脸蛋边。（迤逗原解为引诱，彩云应解为鬓发）“迤——逗”两字之间用腔占有两小拍，并不紧接唱出。而且两小拍的音符合适于用一个阳平声字。因此，如果不改唱腔，用以字行腔传统，此字若不唱“移”音，只能用“驼”而非阴平声的“拖”，此其一。而更重要的，我以为唱“移”音，入“齐微”韵，比唱“驼”或“拖”入“歌罗”韵在声“情”方面要合适。例如大家共知，用“江阳”韵或“中东”韵的字，气势雄壮；“歌罗”韵则有诙谐、跳动之味；而“齐微”或“先天”韵则细巧、恬静。所以，这段曲文中的“迤逗”，照《乐府传声》要求唱出“形容逼真”（像个杜丽娘此时此景）的“情”，当以唱“（移）逗”最妥。换句话说，如果不是《游园》里的杜丽娘，而是另一本戏里其他人物特别是北曲中唱“迤逗”的“迤”，那就未必要唱“移”了——也许正是这个缘故，在臧晋叔编纂的《元曲选》中，就是把“迤”音注作念“拖”，如《竹叶舟》第二折注唱句“功名两字相迤逗”，“迤音拖”。南曲如冯梦龙改订《酒家佣》传奇第二十折用“透迤”韵，眉注云“迤音驮”。

为了一个“迤”字的唱，我虽然没有写它四千字，但也费了六百字的篇幅。似乎我与梅兰芳他们一般都在钻牛角尖，玩弄一种“无聊”的游戏：难道一出唱工戏唱句里的一个字（不是句尾所用）要去这样细究？探究个“水落石出”后对这出戏演出的好坏能有多大作用？我们现在经常发现演出中念错字、念倒字（不按四声阴阳）尚少有观众责怪；何况既不念错，又不念倒的“迤”！

可是作为“雅部”的节目之一《游园》，探究一个字音的精致仍属必要。要不，这个《游园》里“迤”字唱“拖”的老传统会一直传到今天。

上面我仅以“雅部”中一出《吃茶》的例、一出《游园》的例，摘取其一段表演、一句唱句中的一个字，说明组成“雅部”戏离不开精致。其他，一概相应的精致，还有音调唱腔。

昆曲唱腔的代表声腔为“水磨腔”。以文字剖析“腔”其实无甚好办法。用唱曲名

家沈宠绥和他深有研究的学术著作《度曲须知》权作说明只可大体得其仿佛，他说嘉、隆间魏良辅：

生而审音，愤南曲之讹陋也，尽洗乖声，别开堂奥，调用水磨，拍捱冷板，声则平上去入之婉协，字则头腹尾音之毕匀，功深镕琢，气无烟火，启口轻圆，收音纯细。所度之曲……要皆别有唱法，绝非戏场声口，腔曰“昆腔”，曲名“时曲”，声场稟为曲圣，后世依为鼻祖。盖自有良辅，而南词音理已极抽秘逞妍矣。

这一段见于《曲运隆衰》条。另有一段按语，缀在《弦律存亡》后，说“良辅水磨调”：

其排腔配拍，榷字厘音，皆属上乘，即予编中诸作，亦就是良辅来派，聊一描绘，无能跳出圈子。惟是向来衣钵相传，止从喉间舌底度来，鲜有笔之纸上者，姑特拈出耳。偶因推原古律，觉梨园唇吻，仿佛一二，而时调则以翻新尽变之故，废却当年声口，故篇中偶齿及之……览者谓予卑磨腔而赏优调，则失之矣。

转录以上两段，可知魏良辅“别开堂奥”后时兴的水磨腔已渐将原属“古律”的当年声口变更殆尽。这种水磨腔的特点，可以“功深镕琢，气无烟火，启口轻圆，收音纯细”十六字概括之，其文雅、精致，绝非别的戏剧声腔所能比拟。四百年来的水磨腔的格局未变，它主宰着“雅部”的音、声。直到近年，洛地《词乐曲唱》专著出版，其上编“曲唱”第三章“曲唱的旋律——腔”，对此有更细致入微的剖析，以简谱为例，极抽秘逞妍之能事。望请读者有意于此者参阅。

以上是关于“雅部”在演、唱方面要求的文雅与精致。两者必须相互呼应。作为“雅部”的观众，必然会有这个体会。雅部和花部的差异实在相当明显。

然而还有一项不可忽视，即“雅部”剧作意蕴的深奥，再由深奥走向典雅。

深奥的对立方是浅显。在明清戏剧史上，能提到的作家（有名或无名氏）大多为著名的剧作家。而在明清文学史上，提到的剧本文字差不多都是文士之作。再深入一层，到了哲学思想界，剧作家就绝少参与——除了个别的，如汤显祖。但这并不是说，剧作家的代表作都思想贫乏，而是它们像传统诗文，讲求意境，以文学性的“格调”取胜。例如陶、谢、李、杜等大家的诗，欧、柳、苏、辛名家的词，我们不必去追求有多高的哲理寓于其中，只在文学性中各人别具一格即可认定其历史地位。虽然他们的作品中也杂有浅显通俗之作，但总的趋向是偏于典雅。也就是说，著名剧作家的代表作反映了作者的思想，寄托了他的作意，运用了他的文采，作者思想的高度和作品的成就往往在代表作中得到体现。而这些是“花部”的民间戏剧不具备的。民间戏剧的主旨因其生长在民间，天生要随俗，缺乏作者的本意，戏的演出只适应观众的要求；正如此，决定

了“花部”诸戏必然会趋向通俗与浅显。

于是,像汤显祖的《牡丹亭》、《南柯记》、《邯郸梦》,梁辰鱼的《浣纱记》,徐复祚的《红梨记》,袁于令的《西楼记》,吴炳的《疗妒羹》,直至南洪、北孔的《长生殿》、《桃花扇》,在明清戏剧史上或显或隐都占有各自的一席之地。《牡丹亭》的意蕴是通过杜丽娘、柳梦梅的婚姻波折来描摹“情”的生死观,《长生殿》写唐明皇、杨贵妃的宫闱恋情,反映了天宝年间政治的画面长卷,“桃花扇底送南朝”指明作者对山河变迁的寄慨,更不是剧中男女主角侯朝宗、李香君所能“传达”的负担(实际上该剧的侯、李爱情的篇幅不足,且不精彩)。这样的意蕴深奥的大戏“花部”是不予理睬的,像《红梨记》、《西楼记》、《疗妒羹》等,更“殊无足观”了。但这些属于雅部的戏,在戏场不少方面还是很风行的,如《西楼记》陈眉公叙,说:“海内达官文士冶儿淑女以至京都戚里、旗亭邮驿之间,往往抄写传诵演唱殆遍。”这是一个方面。另一方面,我们应该注意,明末清初这一阶段,属于昆山腔的戏并非一味的“雅”,有不少昆戏是走着通俗与浅显的道路的。它们的目标是雅、俗共赏,或主张“离雅就俗”。具体的例子是苏州地区以李玉为代表的一批剧作家的作品,和李渔的《笠翁十种曲》。

李渔的剧作以情节结构取胜,着重在戏的娱乐性与通俗性,贯彻了他在《闲情偶寄》里论曲的戏剧理论主张,这个主张最具代表性的一句话是“三尺童子观演此剧,皆能了了于心,便便于口”。因此,他的剧作既不文雅,又不精致,又反对深奥,和“雅”格格不入。近期以来,对《闲情偶寄》及其作者论者颇多,曾形成一派普遍的赞扬。这都是离“雅”就“俗”之说,受到戏剧必要大众化论者的重视本无可非议,但从“走向雅部”这一面看,《笠翁十种曲》的媚俗表现却无甚可取。这也是当时李渔受某些士大夫责骂的主要原因。

以李玉为代表的苏州地区一批剧作家情况则有不同。借用高奕《新传奇品序》中的话,说这些作品“其文理、宫调、格式、声韵、风化、劝惩之义,惟于本传奇咏之可也”。总的说来,这批作家是面向大众,注意通俗;但追求剧作的格调、声韵,文理相关风化劝惩,并不强调娱乐性。如李玉一笠庵传奇的代表作《清忠谱》、《昊天塔》、《万里缘》、《一捧雪》、《人兽关》、《永团圆》、《占花魁》,都“以雅兼俗”风行于剧坛。

仅举一个实例,冯梦龙审定《永团圆》传奇序云:“迩来新剧充栋,率多戏笔,不成佳话,兼之韵律自负,实则茫然,视此不啻霄壤隔矣。初编《人兽关》盛行,优人每获异犒,竞购新剧,甫属草便攘以去……方在拟议,而演者已布吴中。”高奕对他剧作的品题,誉为“康衢走马,操纵自如”,可谓贴切。虽然我们目下对于李玉的身世地位很不了解,但可以想见,他不会下层社会的平民作家。因为当时的一代文坛盟主钱谦益为李玉的《眉山秀》题词,说他“上穷典雅,下渔稗乘,既富才情,又娴音律”。著名诗人吴伟业序李玉编撰之《北词广正谱》称其为“好奇学古之士”,“甲申以后,绝意仕进,以十郎之才调,效耆卿之填词。所著传奇数十种,即当场之歌呼笑骂,以寓显微阐幽之旨,忠孝节

烈,有美斯彰,无微不著”。可以想见,李玉还是“够得上”与钱谦益、吴伟业等社会名流交往的。另外,李玉还为袁园客重刻本《南音三籁》写过序,与冯梦龙、沈自晋、吴绮等著名作家有不同程度的过从,都能够说明他不属平凡之辈。

当然,我们探讨的重点还必须李玉“一批”作家的作品在“雅俗共赏”方面的效果究竟如何。现据大家熟知的材料,这一批中曾有剧本合作的记录者为李玉、朱佐朝、朱素臣、叶时章、毕魏、张大复六人该无疑问,大体可认为他们有旨趣相投、同气相应的志向;若加上丘园、朱云从,关系似较浅,然八人所作剧本共有 150 多种,不算夸张地说是左右了当时昆剧舞台的风貌。直到百数十年后,这些戏的许多“折子”仍被收罗在唱曲家奉为首选的《纳书楹曲谱》与看(昆)戏必备的《缀白裘》里。今列出所选录的剧名如下:(剧名后加有○者,说明只为《缀白裘》收纳;加△者只为《纳书楹曲谱》收录)

党人碑(丘园作)○ 虎囊弹(丘园作) 眉山秀(李玉作)△
 太平钱(李玉作)△ 一捧雪(李玉作) 人兽关(李玉作)
 永团圆(李玉作) 占花魁(李玉作) 千钟戮(李玉作)
 清忠谱(李玉作) 万里缘(李玉作) 风云会(李玉作)
 麒麟阁(李玉作) 艳云亭(朱佐朝作) 渔家乐(朱佐朝作)
 乾坤啸(朱佐朝作)△ 吉庆图(朱佐朝作)○ 九莲灯(朱佐朝作)○
 十五贯(朱素臣作) 翡翠园(朱素臣作)○ 琥珀匙(叶时章作)△
 如是观(张大复作)△ 醉菩提(张大复作)

以上共 23 种。大体说来,收于《纳书楹曲谱》者偏重于雅部清唱,收于《缀白裘》者宜于舞台演出,由此我们可以看出,这 23 种的苏州地区一批作家作品有半数以上是雅俗相兼的。支持这一论证的,尚可举出如本文没有谈到的应属于“雅部”的《燕子笺》、《春灯谜》、《昙花记》、《四才子》、《四弦秋》、《玉合记》等剧均见收于《纳书楹》而不入于《缀白裘》;汤显祖的《临川四梦》则前者竟为“全谱”,后者仅有《牡丹亭》、《邯郸记》的另出。只是到了又两百年后的今天,《眉山秀》、《太平钱》等五剧连“雅部清唱”也已绝迹了。但这亦不是“雅部清唱”一端的没落,实际是,包括“雅俗共赏”的一端、“离雅就俗”的一端(如李渔所作、不少无名氏所作,以及清代后期编演的不少灯彩戏、“小本戏”)统统都在 19 世纪以后趋向没落,正是“时也,命也”!“水磨腔”在 16 世纪中叶即以“时调”起家,“时过境迁”后两百多年,再无任何人可挽回它的兴旺的生命。而残存在舞台上的昆剧折子往往可属于“典雅”性质的精品。

三、雅部的存亡

长期以来,我们听到对昆剧“出路”的诸多意见,大致可归纳为两个方面:第一,“积极的”是面向大众的通俗化;第二,“消极的”是进“博物馆”。若按之历史发展现实,前

者是“亡”的加速,后者是自然的消亡。

先说其一,从历史看问题,大众化、通俗化的“出路”不但解决不了昆剧——雅部生命的延续,甚至连“花部”也不行。我们可以回看明代王圻《稗史汇编》卷一百四十二“音乐门”中“雅部俗部”的后一段话谈“俗部”:

……今遍满四方,转转改益,又不如旧,而歌唱愈缪,极厌观听……愚人蠢工恣意更变,妄名余姚腔、海盐腔、弋阳腔、昆山腔之类,变易喉舌,趁逐抑扬,杜撰百端。

可知昆山腔在嘉(靖)隆(庆)之间也是“俗部”之一,只有到了魏良辅时代经过革新规范化以后才稳定下来,而且从俗部走向雅部;更重要的是,稳定下来后一直能保留到今天。至于像余姚腔、海盐腔等类,到清初就变得无影无踪,难以寻找。近代残存的弋阳腔,和四百年前相比,也说不上它与原面目有多少共同之处了。此外,按戏曲史资料所记,明末清初,南北各地的地方声腔种类不在少数,绝大部分到了今天,都是自生自灭了。

这种种都足以说明:通俗化不能保证一种“戏”的长生命。反之,“雅部”因为有了其与时代适应的生存条件,反倒灯灯相续,一线不坠。眼前的例子也能够加以补充。

试看北方的所谓“北昆”。它有两个来源:一是从苏州一带包括后来的徽班传过去的比较正宗的“昆剧”,二是在河北乡镇流传的“昆弋班”中表演粗犷的昆剧。后者据《中国昆曲艺术》第三章的介绍是:

北方昆弋的发展经历了自清代后期以高腔为主,到晚清时期昆腔、弋腔剧目各占一半,而进入民国时期弋腔剧目衰落,仅留凤毛麟角,基本上由受高腔艺术影响的、独具风格的昆曲剧目全部占领北方昆弋舞台这一过程,而且造就了郝振基、陶显庭、王益友、侯益隆、韩世昌等一批著名的昆曲表演艺术家。因此可以说,北方昆弋是由两种声腔兼唱的剧种最终完全融入昆曲大家庭,成为昆曲在北方的重要分支。

作者说清了北方昆弋班上演剧目变迁的现象,但没有介绍变迁的背景。背景是河北一带乡镇的观众在清代后期不喜看高腔转而欣赏直隶梆子(今河北梆子),又转而热衷于蹦蹦戏(今评剧),戏班若原唱“昆弋”大戏就卖不上票、混不到饭了。早年唱过几十年昆弋的北方最后一位著名演员侯玉山老先生以103岁高龄终于在1996年11月故世了。这半个世纪以来,说起“北昆”,只是有昆无弋(腔)的属于昆山腔的一支。

无独有偶,再看南方的“浙昆”。也是在半个多世纪前的20世纪40年代前后,主

要由于抗日战争的影响,昆班的代表通称“传字班”的成员作鸟兽散,各谋生路,其中的两个主要演员王传淞、周传瑛,先后加入到朱国梁领班的“国风苏剧团”去唱苏滩(苏滩是苏剧的前身)。后来这个剧团“招牌”的更换就可说明其演出剧目的转变,过程如下:

国风苏剧团——国风苏昆剧团——(1956年《十五贯》演出成功后)浙江昆苏剧团——浙江昆剧团——(1994年)浙江京昆艺术学院。

如果从戏剧必须通俗化、大众化方能找到“出路”这个论点去看上述的转变,那么就不可理解“苏滩”和“苏剧”怎么会日渐被排挤出来!因为“苏剧”中的半数以上的剧目原是从传统昆剧经过通俗化的改编而登上舞台的,这种通俗化第一要点即在于让观众一听就懂,一看就明——但是,作为苏剧这个品种,即使在苏州地区,至今也只能勉强维持着它的“存在”。现实的结论是,“苏”不如“昆”。

当然,我们也不能从上述“北昆”、“浙昆”的例子说明“弋”不如“昆”、“苏”不如“昆”,即推而广之论定“俗”不如“雅”。简单地放眼一看,若山西上党梆子,原有传统是包含“昆、梆、罗、卷、黄”五类剧目,近代以来是梆子腔基本一统,昆(曲)、罗(罗)、卷(戏)已然消亡;川剧的传统是“昆、高、胡、弹、灯”,所谓“五匹齐”,其中的昆(曲戏)现在也趋于消失;湖南、广东、江西、安徽各地原有的大剧种,或多或少曾演出过昆曲戏,现在除了湖南残存的“湘昆”外,别处都难觅踪迹了。

针对这些历史现象,究竟可得出什么结论?结论大概是:昆剧要保持其“雅”,但“雅”得找到它生存的土壤。这一块土壤又是什么?对传统文化有适度认识和爱好的知识分子。这样的观众必然是极少数,但他们是比较实在的、稳定的。他们欣赏昆剧的“雅”,离不开文雅、精致的艺术美,这一种美的享受是别的戏剧品种所不能具有的。这种美的客观存在,是数百年来昆曲艺术经过历代文人、艺术家逐步孕育而成的。当时的作家不少是社会名流,在政治、经济、文化方面拥有势力,养昆曲家班曾形成一种风气,于是戏剧艺术的唯美倾向、唯精追求自难以避免。“家班”的演出不考虑经济收入,不争取广大观众,这两大弊病在“时间就是金钱”一切看“效益”的今天,使各个昆剧团肩负的重担每日喘不过气来。他们只有依靠国家政府养,或者有“财团”的资助,除此别无办法。回想1921年在苏州五亩园创立的“昆剧传习所”,主要由民族资本家穆藕初出资“养”,育出后来一批“传”字辈的昆剧接班人,至今更感到其功绩之巨大,影响之深远。也因此会产生本文的题目,倒过来叫作:

戏曲艺术的一条“绝”路——走向“雅部”。

[作者单位:江苏省昆剧院]

从王国维“考”与“史”谈起韩国的中国戏剧研究

[韩] 吴秀卿

摘 要:从王国维的中国戏剧研究方法谈起韩国的中国戏剧研究,再谈到韩中戏剧观念及戏剧认识的差异。在“戏剧”的概念和范畴上,韩国的“演剧”一词涉及的范围广,从古典戏剧文学到各种仪式戏剧、小戏、说唱和话剧等都包括在内。相对来说,中国用原来具有“曲本”意义的“戏曲”一词,指各种有曲唱的成熟的戏剧样式,而不包括仪式戏剧和杂戏,也不包括话剧。韩国仍用“戏曲”,仅指剧本文学。21世纪以来,中国对非遗的关心,戏剧认识上引起了变化,开始注意到不同文化环境所产生的不同戏剧形态及不同内涵,整个戏剧史叙述似乎要出现变化。由于韩国的“演剧”概念既包含所有戏剧样式在内,可以从宽阔的视角贯穿戏剧史,希望给中国戏剧研究能增添多一个视角。

关键词:王国维 戏曲 演剧 韩国 中国戏剧研究

一、绪 言

近代中国戏剧研究应从王国维《宋元戏曲考》谈起,因为它对后来中国戏剧这一门学科的建设影响太大。要谈韩国的中国戏剧研究也得从《宋元戏曲考》开始,不但因为它在20世纪初给韩国的戏剧学者有很大的影响,一直到现在还是一部必读书。因此本文将从王国维《宋元戏曲考》谈起韩国的中国戏剧研究现状。

虽说谈韩国的中国戏剧研究,还是只得以本人对中国戏剧的认识与对韩国的中国戏剧研究多年的观察为基础,重新梳理韩国的研究倾向。^① 因此从近来本人研究中国戏曲时关注到的几个问题出发,展开对中国戏剧研究的思考,再延伸到韩国的中国戏

① This work was supported by the National Research Foundation of Korea founded by the Korean Government [NRF-2008-361-A00005].

参看拙稿《国内中国戏剧研究数据目录》(《中国戏曲》创刊号,1993年),拙稿《中国戏剧研究在韩国》(《戏剧艺术》,1994年),梁会锡:《韩国中国戏曲研究的现状与课题》(《中国学报》第38辑,1998年),拙稿《20世纪中国戏剧史研究的成果与局限》(《中国戏曲》第7号,1999年),拙稿《韩中戏剧交流十年的反思》(《中国现代文学》第2号,2002年),郑宣景、闵宽东:《中国古典剧研究现状及成果》(《中国古典小说戏剧研究数据总集》,学古房,2010年),拙稿《从发现到再创作与共享》(《中国学报》第71辑,2015年)。

剧研究情况与特点及本人研究经历与方向,目的在凸显韩中研究的差异,希望使今后研究方向得到洞察和启发。

第一,先谈王国维先生所建立的学问方法与视角。这从对《宋元戏曲考》与《宋元戏曲史》的思考引起。第二,从王国维先生所举出的非常重要的中国戏剧史的两个脉络,即“巫”与“优”出发,谈谈中国戏曲表演主体及戏曲的范围等有关问题。第三,王国维先生仅谈“文本”不谈“表演”,但这两者正是戏剧呈现的两种方式,也是戏剧传承的两种方式。从传承的角度,可以延伸到“记录”与“口头”问题,还可以扩大到戏剧生存的“生态”问题,也就联系上“非物质文化遗产”问题了。第四,从韩中戏剧比较的观点,谈谈戏剧概念的差异、研究范围及戏剧史认识的差异。韩国的中国戏剧研究和中国的研究息息相关,却又有差异,因此从比较的观点展开叙述,希望能说得明白其间的差异所呈现的意义。

二、“考”与“史”:论学术方法与指向^①

为何谈起“考”与“史”的差异?因为本人面临过一个问题,才开始具体思考这个问题。本人出版《宋元戏曲考译注》(2014)时,碰到了书名问题。众所周知,王国维先生这一本书有两个名称:《宋元戏曲考》与《宋元戏曲史》。

他在1908年起从事过一连串的戏剧研究,辛亥革命后居住在日本京都,1912年年底用三个月的时间撰写了《宋元戏曲考》,之后投入古文字学和历史研究,不再出有关戏剧方面的成果。1915年9月他还在日本时,商务印书馆出版了国学小丛书版《宋元戏曲史》。1916年回上海,从事教育和学术研究。在清华大学国学研究院任教授,培养后学,1927年6月自沉于颐和园昆明湖。先生去世后,1928年罗振玉编《王忠愍公遗书》(天津貽安堂刊本)时,收了《宋元戏曲考》。1940年商务印书馆出版《海宁王静安先生遗书》(1934年编),也收《宋元戏曲考》。1957年胡忌先生编辑《王国维戏曲论文集》时也收了《宋元戏曲考》。台湾也有艺文印书馆的《宋元戏曲考》和商务印书馆的《宋元戏曲史》。

1998年叶长海先生提出了初版书名为《宋元戏曲史》而主张该书名称应为《宋元戏曲史》之后,大家认同初版的权威,几乎固定了《宋元戏曲史》的名称。但因我学生时代读的是《宋元戏曲考》,且《宋元戏曲考》不可废的感觉很强。因此重新思考了王先生对书取名的初衷及其在学术史上的意义。王国维《致缪荃孙》的书信:

“近为商务印书馆作《宋元戏曲史》,将近脱稿,共分十六章,润笔每千字三元,共五万余字,不过得二百元。但四五年中研究所得,手所疏记,心所储藏者,借此得编成一

① 吴秀卿:《王国维〈宋元戏曲考〉译注解:越过一百多年再读〈宋元戏曲考〉》,《〈宋元戏曲考〉译注》,召明出版,2014年,第3—10页。

书,否则荏苒不能刻期告成。惟其中材料皆一手搜集,说解亦自己所发明。将来仍拟改易书名,编定卷数,另行自刻也。”^①

他为何要改易书名重新出版?《宋元戏曲考》自序:“凡诸材料,皆余所搜集;其所说明,亦大抵余之所创获也。世之为此学者自余始,其所贡献于此学者,亦以此书为多。”

他的著作里通史类有:《简牍检署考》(1912),《布帛通考》(1913,后来改书名为《释币》),《明堂寝庙通考》(1913),《秦汉郡考》(1913,后来分《秦郡考》、《汉郡考》)等,都是颇为独创性的研究。甚至专史类著作里,《鬼方昆夷獯豸考》(1915)研究北方游牧民族历史,《生霸死霸考》(1915),研究历法的变化,《胡服考》(1915)研究服饰考察历史。《魏石经考》(1916)研究汉魏石经各用今文和古文,《汉魏博士考》(1916)考察了两汉博士考试与任官制度,《西胡考》(1919)根据敦煌数据考察高昌、回鹘的历史。可见当时王先生自己的研究是属于“考”的,“材料皆一手搜集,说解亦自己所发明”。可见近代初学风中,“考”才是富于创意的有意义的研究方法。“史”乃根据既有的材料述而不作的态度叙述的。而《宋元戏曲考》虽指向是史,进行的是考,尤其其研究方法与态度属于“考”。胡忌《宋金杂剧考》、李啸仓《宋元伎艺杂考》、任半塘《唐戏弄》等都继承了其学术方法和态度。虽是史,强调考。

虽然20世纪初的中国学术界急着需要建立中国史及中国文化史,因为“史”提供共同体存在的根据和认同。因此商务印书馆有这策划请他撰写中国戏剧史,也采用“史”的名字出版,但他所做的研究还是自认为是“考”。

本人尊重作者的意愿,并为继承这传统,选择了“考”,意味着继续用“考”的方式建立“史”。这儿还有本人对弱势的关怀。因为自从叶先生主张《宋元戏曲史》的名称以来,皆跟随其后。但本人以为初版的权威不能完全掩盖作者的追求和愿望。韩国已有一个译本取《宋元戏曲史》的名字,本人希望能两者并行不废而传递王先生的初衷,选择了“考”的学术态度。《宋元戏曲考》:又是“史”,又是“考”,“史”主要是观点,“考”是根据、证据。但没有“考”,就会变成空“史”。希望兼“史”与“考”,但在先建立“考”的基础上,才能获得观点,这就是本人从王国维先生及我的恩师张敬先生、胡忌先生、金学主先生所学习并继承的学术方法和态度。

韩国解放前关心中国戏剧的有梁建植(1899—1944)、金光洲(1910—1973),稍后的闵永奎(1915—2005)等都受到王国维先生的影响,解放后首尔大学的两位恩师车柱环(1920—2008)、金学主(1933—)先生也不例外。车柱环先生有《钟嵘诗品校释》(1968)、《唐乐研究》(1976)、《中国词文学论考》(1982)等著作,主要在词学和唐乐方面有卓越的成就。金学主先生有《汤显祖研究》(1963)、《中国古代的歌舞戏——为了建立新的中国戏剧史》(1994)、《韩中两国的歌舞与杂戏》(1994)等。两位的研究都是在扎

^① 王国维:《致缪荃孙》,《王国维全集·书信》,中华书局1984年版,第33—34页。

实的文献考证基础上建立的“考”。尤其金学主先生《中国古代的歌舞戏——为了建立新的中国戏剧史》，用“歌舞戏”来贯穿整个中国戏剧史，富于材料和考证，堪称代表非中国学者写的一部中国戏剧史，从“考”入手，在建立“史”这一点上，继承了王国维先生的学术态度。本人也接着在《〈五伦全备记〉新探》（1998）里根据奎章阁版本进行研究和考证，给明初南戏历史提供了一些新的线索，最近又发现新材料在《再谈〈五伦全备记〉》（《文学遗产》2017）一文里考证澄清了丘濬创作《五伦全备记》及其传播到朝鲜的经过。

三、“巫”与“优”：谈中国戏剧的表演主体及研究范围

从王国维先生所举出“巫”与“优”出发，谈谈中国戏剧史的两大脉络及中国戏剧两大表演主体系统，并谈谈韩中戏剧认识及研究范围的差异。

王国维先生提出“巫”与“优”，即宗教人与保有艺能的艺人，为中国戏剧的两大起源，是非常重要的中国戏剧史的两个脉络。后来随着中国戏剧的发展，对“优”的重视远甚于“巫”，连王先生在谈上古到五代戏剧时，也谈到“巫”，因为他分析古代社会现象时发现了有关“巫”的许多记录。但谈他所关注的宋元时期戏剧时，就不顾“巫”了。由于他已接受了西方启蒙思想，想说明中国在宋元时期出现成熟的戏剧，把“巫”锁在古代，不认可在中国近代仍在活跃着，所以他在宋元戏曲中还找到悲剧，却把民间的“巫”和他们的活动从宋元以后的戏剧史中推出去了。因此在他的戏剧史认识中，所谓成熟的戏剧就是由文人染指，由“优”演出的戏剧。这是中国戏剧学界形成以“优”为中心脉络的近代戏剧研究的起点。中国戏剧史里只有“优伶史”、“戏班史”，没有“巫觋史”、“巫班史”。

加上中华人民共和国成立以后的六七十年里，在唯物论的基础上，不但现实中“巫”的活动受到很大的打击，沉在水面下，在中国戏剧研究里也变成盲区了，只留在中国宗教研究领域里。当然作为宗教人的“巫”，含义相当复杂，不仅指萨满系统，而且在中国包含更广泛的民间信仰的宗教人，甚至带着宗教意识负责演出的农民等也可以包括在内。中国戏剧史成为“优”的历史之后，中国戏剧史叙述里的另一个重要表演主体便消失了。

古代以祭祀仪式与戏剧表演合为一体的仪式戏剧为世界普遍的历史现象，先秦时代有相当重要地位的宗教人“巫”，在儒家思想主导下以儒为历史记录主体的中国历史里，经过其主体性长期不被认可的历史过程，又在社会主义理念下，被抹掉了巫的历史。中国戏剧史记述中逐渐消失了巫的痕迹，近来才很戏剧性地浮上水面并开始受到关注。其实王国维先生在《宋元戏曲考》中对宋元戏曲的叙述里，虽然没明确提“巫”的一块，但没完全忽视其民间传承而还提到如打野胡、趺鼓戏、队戏、三教戏、杂戏、傀儡戏、影戏等中国民间的演出形式，因为它们和仪式戏剧多多少少都有着联系。近来的变化有两个阶段。第一个阶段是受西方人类学民俗学的影响，20世纪80年代后期形成的一股“傩戏热”；第二个阶段是进入21世纪以后，申请联合国世界口头与非物质文

化遗产而来的“非遗热”。现在国家的非遗目录中有不少仪式戏剧,非遗传承人中有不少宗教人,理论上可以称为“巫”的后裔。实际上民间仪式戏剧的演出主体经常也是坛班,即“巫”兼“优”。中国戏剧史研究者也在认可他们在中国文化传承上的重要功能,等待着恢复包容“巫”与“优”的戏剧史叙述。

韩国,在朝鲜五百年比中国还儒家,还崇拜性理学,排斥过儒以外的任何思想宗教,尽管民间常存在着“巫”与“巫俗”。20世纪初接受西方近代思想时,也主张过打破迷信;之后经过日本侵略时期,民族文化被全盘抹杀;20世纪后半期又经过近代工业化过程,迅速地丢掉了包括民间仪式戏剧在内的许多传统。不过从20世纪60年代开始,政府和学术文化界努力抢救民族文化遗产,保护非物质文化遗产。“巫”的宗教行为和艺术行为,都得到肯定。对作为表演主体兼传承主体的“巫”,开始得到较全面的研究。因此韩国学者对“巫”在韩国戏剧史中的脚色较早形成共识,较早开始研究“巫”及民间仪式戏剧,对中国民间仪式戏剧在中国戏剧史的重要性也较容易接受。金学主《韩中两国的歌舞与杂戏》(1994)收其早期论文,如《傩礼与杂戏》(《亚细亚研究》6-2,1963)、《乡约杂咏与唐戏的比较考释》(《亚细亚研究》7-2,1964)、《钟馗的演变与处容》(《亚细亚研究》8-4,1965)等,通过扎实的考证研究民间仪式戏剧,中国在20世纪60年代,傩礼、钟馗等仍属于破四旧的禁区,可见这是先驱性质的仪式戏剧研究。

不过金师只做文献研究,不做田野。但对“巫”与“仪式戏剧”的研究,除了一些历史性研究以外,非做田野无法进行研究,因为这是数十年数百年没被外人知道的、没被人记录的、多半只是内部传承的。虽然这种封闭性和排他性对田野工作造成很大的困难(还有当地方言的障碍),但对其保存有好处,因为一开放就很难保存下来。这就是封闭和开放的两面。本人1990年代初开始接触中国福建的民间仪式戏剧和地方戏。1991年福建莆仙戏、目连戏、梨园戏、打城戏,1993年山西临汾、运城的戏剧文物及蒲剧、眉户戏、陕西秦腔,1994年四川梓潼阳戏、川剧、云南关索戏,1995年贵州松桃傩堂戏、四川梁山灯戏和万县师道戏、湖南花鼓戏、湖北汉剧、南京昆剧、浙江嵊县越剧等做田野,一直到近几年湖南新化蚩尤戏(2016)、北京妙峰山庙会(2016)、江苏溧阳竹马戏(2015)、浙江温州奶娘传(2015)、贵州道真傩堂戏(2014)等,本人或参与中国傩戏研究会的活动,或自己组织,跑了各地民间节日活动和庙会活动,都有报告。^①因本人做过

① 关于仪式戏剧,拙稿有《云南关索戏》(《中国戏曲》2,1995)、《四川梓潼阳戏》(《中国戏曲》4,1996)、《傩戏研究对中国戏剧史认识上所引起的变化》(《中国戏曲》6,1998)、《安徽贵池傩戏的仪式和演出》、《四川梓潼阳戏》(《中国戏曲》8,2000)、《中国虎戏的传承》(《民俗学研究》21,2007)、《中国村落祭祀的两大轴》(《韩国舞蹈研究》6,2008)、《韩国传统艺能的传承形状及反思》(《非物质文化遗产研究集刊》2,2009)、《中国河北省武安土山城会现状及传承方式》(《比较民俗学》42,2010)、《城市祭典天津皇会的意义》(《东亚文化研究》48,2010)、《韩日仿真农耕仪礼的牛戏传承比较》(《公演文化研究》24,2012)、《福建政和杨源村英杰庙会与四平戏的传承》(《戏曲研究》86,2012)、《中国福建省作场戏的演出及其特性》(《东亚文化研究》52,2012)、《福建寿宁县下房村元宵会及傀儡戏〈奶娘传〉演出考》(《国际中国学研究》16,2013)等。

韩国江陵端午祭、河回跳神、东海岸跳神、法圣浦端午祭、平山牛戏及日本能约、歌舞伎、花祭、神乐和田乐等的考察,从东亚视角进行了比较研究,发现东亚三国戏剧都有特色,虽在舞台剧方面韩国的发展最晚最弱,但在民间戏剧里仪式的基本目的、面具、舞步及内容方面仍具有很多共性,值得深入探讨。

金遇锡、安祥馥、金顺姬等也做过田野。金遇锡通过田野考察,进行了民间戏剧及宝卷的研究,^①安祥馥以文献为主,从2000年以来在杂戏傩戏方面,集中探讨了小戏传统。^②金顺姬关注民间戏剧中的《大头和尚》,做了韩中比较研究。^③

四、“记录”与“口头”、“文本”与“表演”:谈记录与传承的方式

王国维先生将戏曲看作文学作品来研究其文学性,即以文本为主的研究。此时“文本”是针对“表演”相对而言的。过去对王国维先生有些误解。第一,《宋元戏曲考》主要谈元杂剧的文学成就,因此被认为他只重视北杂剧而忽视南戏,但他还说出南戏比北杂剧还要早的可能性,从他的南戏研究可以看出他的学术想象力和洞察力。第二,他又被认为完全不谈表演。但他考究元杂剧时,至少非得考察脚色体制等问题不可,因为戏曲剧本本身具有文学和舞台表演的两面性,无法完全置之不顾。中国长期形成的戏曲有它独特的文学艺术特征,尽管是个案头之作,也不能离开戏曲的形式和体制。因此中国戏曲研究也不得不兼顾文学内容和艺术体制。其实在中国学界,与以文本为主的王国维先生研究趋向不同而一向重视演唱的吴梅先生一直在学校培养后学,早有兼顾演唱的学风。台湾有恩师张清徽先生重视演唱和排场,为曾永义老师和王安祈先生等所继承,都重视舞台演出,更兼创作。

中国戏曲以“优”为主积累的表演历史中,形成了高度程式化的表演体系。不过在韩国的中国戏剧研究中,从文本研究的角度谈元杂剧和传奇作品的文学性居多,亦可

① 金遇锡:《灶神信仰与灶君宝卷》(《中国文学》第35辑,2001年)、《泗州大圣与大圣宝卷初探》(《中国学报》第43号,2001年)、《民间神宝卷研究》(《中国文学》第38辑,2002年)、《罗教经书五部六册研究上的问题》(《中国学报》第48号,2003年)、《宝莲灯故事的渊源于(与?)变奏》(《中国语文学志》14辑,2003年)、《梁祝故事研究序说》(《中国学报》第52号,2005年)、《二郎神信仰的变迁与舞台上的接受》(《中国语文学志》第23辑,2007年)等。

② 安祥馥:《唐宋傩礼傩戏和驱傩行的傩戏和山台戏》(《中国文学》第37辑,2002年)、《中国傀儡戏的起源和变迁》(《民俗学研究》第13号,2003年)、《中国影戏的历史和传承》(《中国语文学志》第17辑,2005年)、《中国传统杂技》(首尔大学出版部,2006年)等。

③ 金顺姬:《中国的面具戏:大头和尚》,《韩国学术情报》,2007年。

见《宋元戏曲考》的影响；^①20世纪80年代以后增加从中国台湾留学回来的学者，也增加了南戏传奇和戏剧理论方面的研究，还开始关注格律排场等问题。2000年以后有从中国留学回来的学者，南京大学吴新雷、俞为民先生培养的居多，研究格律用韵、版本演变等问题。国内有关元杂剧形式的内在原理（李昌淑）、说唱诸宫调的形式和内容关系及其演唱效果（金遇锡）等把中国戏剧客观化而获得新视角的研究。不过真正研究表演或者舞台呈现的还是较少。因为20世纪以前韩国既无剧场文化，传统戏剧范围里主要有说唱形式的板苏利和民间假面剧两大类。不但缺少古典剧目，更没有形成舞台表演体系，这是韩国传统戏剧文化里面最薄弱的环节。本人关注舞台呈现，积累从事戏剧交流、制作及评论的经验，撰写过有关昆曲、京剧及田沁鑫、高行健戏剧论等文章。

其实“记录”与“口头”问题，就是与“文本”性质有紧密的关系。文字被记录成为“文本”，不被记录而仅在口头上传承的是“口头”艺术。而虽被记录成“文本”，但有时从“文本”看不出其表演形式，因为民间文本不但省略多，仅留下演员需要的部分，且其灵活性很大，甚至看不出其为戏剧本还是说唱本。如《成化本说唱词话》的演唱方式，虽然以说唱为主，但拿来在舞台上表演，也未尝不可。可见在民间口头传承的考察中发现文本所呈现的文体，并不代表其演唱形式。如安徽贵池傩戏、南通童子戏等，从记录本看是说唱体，却在当地舞台上，是戏剧演出。“巫”与“优”本质上都不是靠文笔，而是靠“口头”，靠“表演”的。但在中国宋代开始形成中间文人阶层和城市的市民文化，提供了书会才人或者文人参与戏剧创作或者改编的环境，剧本的生产和消费机制运行很活泼，很多文本流传，演出也越来越活跃。因此中国戏剧“优”的传统逐渐与作家作品紧密联系，而越来越丰富。元杂剧剧目700多种，当时一定有文本，后来流传的不到200种，明清传奇数量多得不可细算，根据原作改调歌之的地方戏本超过数千种到达上万种，中国戏剧记录遗产之丰富，不必多说，令人惊叹。稳定的剧本给演员提供表演的基础，让他们发挥创造力。但过去社会里能流传下来的剧本还是少数，更多由于口头传承而消失了。“巫”的艺能本身主要在口头传承，由于宗教性质的内容，许多部分属于秘传。虽近来也发现一些“巫”还保存着其科仪本，但大部分仍是以口头传承为主，需要及时考察、搜集采录其有关资料的原因在此。但口头遗产是活着的、不断变化的，因此需要健康的生态环境。如民间仪式戏剧、说唱、民间小戏等多半仅在口

① 韩国学者的戏剧文学研究涉猎到：杂剧如关、王、白、马、郑、乔与徐渭及其作品、《西厢记》、《赵氏孤儿》、公案剧、神仙道化剧、明代历史剧、八仙戏、四大悲剧，南戏传奇如《张协状元》等《永乐大典戏文三种》、《琵琶记》、《荆》、《刘》、《拜》、《杀》、丘濬《五伦全备记》、李开先《宝剑记》、汤显祖《玉茗四梦》、沈璟《义侠记》、梁辰鱼《浣纱记》、孔尚任《桃花扇》、《博笑记》、《红蕖记》、《鸣凤记》、《双鱼记》、孟称舜《娇红记》、徐渭《四声猿》、李玉《精忠谱》、《桃符记》、《属玉堂传奇》、吴炳《粲花斋五种》、李渔《疗妒羹》、《双修记》、《刘香宝卷》、《三元记》、《小蓬莱仙馆传奇》、洪升《长生殿》、《燕子笺》、康海《中山狼》、沈自征《鱼阳三弄》、梁廷楠《江梅梦》、尤侗《读离骚》、《吟风格杂剧》、《四弦秋》等。

头上传承,因此长期处于弱势,正需要及时的研究。口头文学与艺术所处的环境对其艺术有直接的影响。联合国呼吁保护口头与非物质文化遗产的原因在此。金遇锡对诸宫调到宝卷的研究,李廷宰的鼓词系说唱研究,许允贞的宝卷研究都谈到民间说唱形式与信仰、社会等与环境互动的特色。^①

近来中国戏剧研究关心传播接受问题,“文本”与“表演”为戏剧的呈现方式、传播方式,“记录”与“口头”为传承方式。近代以前韩国没有形成舞台剧,中国戏剧在韩国的接受,主要采取文本的形式。到高丽和朝鲜,韩中之间既语言不通,朝鲜又有顽固的道学风气,即使接触过,中国戏曲演出也很难接受。因此近代以前韩中戏曲的接触和接受,只限于文本层次上,且比起诗文,数量也不多,但对韩国叙事文学的发展有很重要的影响。近年来有关戏曲文献的接受情况及其影响的研究陆续出现。传播到韩国的戏曲文本有《荆钗记》、《拜月亭记》、《琵琶记》、《西厢记》、《萨真人夜断碧桃花杂剧》、《五伦全备记》、《四声猿》、《牡丹亭》、《长生殿》、《笠翁传奇十种》、《桃花扇》、《藏园九种曲》、《红楼梦曲谱》、《(坦园)传奇六种》等,几乎都是中国版本。^②《五伦全备记》有朝鲜木版本。《西厢记》更多,中国版本和朝鲜版本参半,大部分朝鲜本为手抄本,但进入20世纪初出现了不少印刷本,这足以说明《西厢记》在韩国享有不断的人气。流传到朝鲜的主要版本是金圣叹的第六才子书,^③甚至有人误以金氏为其作者。尹智杨研究过朝鲜的《西厢记》接受情况,梳理出几个系统,探讨了接受情况。^④朝鲜时期《西厢记》的传播,对朝鲜士大夫发挥了很大的影响力,还从朝鲜人手里出现了汉文戏剧《东厢记》、《北厢记》等戏剧作品。李钰《东厢记》(1791)是个仅模仿元杂剧四折形式的中文剧本,谈金申夫妇成亲事,虽然作为元杂剧作品是很不成熟的,但就朝鲜戏剧文学而言,还有开拓性的意义。^⑤《北厢记》也是模仿《西厢记》而来的。19世纪四而堂东皋渔樵新编,自称第七外书,写18岁妓女和61岁老秀才的爱情故事,性爱描写相当露骨,是朝鲜道学社会难得看到的有趣的作品。^⑥它由19腔(出)构成,已突破了元杂剧四折形式,采用了南曲套法,可以说作者相当熟悉中国戏曲形式。

本人对《五伦全备记》、《荆钗记》、《赵氏孤儿》的传播都有介绍。《五伦全备记》的传播在中国戏剧史上具有很重要的意义,因为朝鲜奎章阁有独特的版本,不但增加了

① 金遇锡的成果已列在前面。李廷宰,《鼓词传统与范围分类的考察》(1997)、《鼓词系讲唱研究》(1998)、《鼓词系讲唱的性格与韩中讲唱比较论》(2004)、《清代弹词的叙事性与戏剧性》(2009)。许允贞,《中国宝卷研究的回顾与前瞻》(2012)、《财神宝卷现状与其社会意义》(2015)。

② 闵宽东、刘承炫:《韩国所藏中国古典戏曲(弹词、鼓词)版本与解题》,学古房,2013年。

③ 曹淑子:《〈第六才子书西厢记〉研究》,首尔大学博士学位论文,2004年。

④ 尹智杨:《朝鲜的〈西厢记〉接受研究》,首尔大学博士学位论文,2015年。

⑤ 金学主:《读〈东厢记〉》,《亚细亚研究》第8号第2期,首尔:亚细亚问题研究所,1965年版。李昌淑:《再读〈东厢记〉》,《文献与解释》第40号,首尔:太学社,2007年。

⑥ 东皋渔樵编:《北厢记》,安大会、李昌淑翻译,首尔金英社,2011年。

明初南戏演出本的信息,还可以纠正对该剧一味迂腐的说教剧的片面观点。^① 近来本人又通过在启明大学本和法国本的新发现,论证了其为丘濬三十岁时在南京自创新意写成的剧本。^② 包括《五伦全备记》在内的《西厢记》、《荆钗记》、《赵氏孤儿》在韩国的接受主要不是为演出而是为阅读,因此改编成故事本或者小说本为普遍现象。仅保留故事和人物,而丢掉戏剧形式,成为汉文小说,再翻译成韩文小说的情形很普遍。甚至像《赵氏孤儿》,完全改了人名和细节,连赵姓和程婴的名字都没保留下来,成为完全不同的作品。所以韩国人熟悉牺牲自己孩儿报主恩,并付出很大的牺牲帮助他复仇的故事,但不熟悉程婴和公孙杵臼的名字,是传播接受上有趣的现象。当然过去没有找到演出记录。直到21世纪舞台上才有演出。正是2015年11月韩国国立剧团改编演出《赵氏孤儿——复仇的种子》,获得巨大成功,是让韩国观众发现中国古典戏剧丰富内涵和魅力的机会。^③

五、“戏曲”、“戏剧”和“演剧”:谈韩中戏剧概念的差异

以上简单介绍了韩国的中国戏剧研究,从中可以发现韩中研究在戏剧概念和从古形成的戏剧认识上的差异。

中国的“戏曲”、“戏剧”、“话剧”和韩国用词含义不同。在韩国,“戏曲”一词和诗、小说、散文、评论一样指一种文类(genre),指剧本文学。因此中国的“戏曲”,只能翻译成“传统剧”或者“古典剧”。中国的“戏剧”一词,有时指话剧,有时指包括戏曲在内的广义的戏剧。不过“戏剧”在韩文中的发音和“喜剧”一样,容易产生混淆,因此慢慢被退出了,其对应词应是“演剧”,指广义的戏剧。韩国的“演剧”,可以涵盖所有的戏剧,包括话剧和戏曲在内,使用最普遍。我们从李杜铉《韩国演剧史》所涉及的范围,可以理解韩国的“演剧”的概念及其范围。该书第二到第六章的内容告诉我们演剧史所涵盖的样式和剧种范围,列出目次以供参考。^④

第二章 古代的演剧

1. 高句丽乐与西域乐
2. 百济乐与伎乐
3. 新罗乡乐与假面戏

① 吴秀卿:《〈五伦全备记〉新探》,《明清戏曲国际学术研讨会论文集》,台北“中央研究院”中国文学哲学研究所,1998年。

② 吴秀卿:《再论〈五伦全备记〉》,《文学遗产》2017年第3期。

③ 吕效平:《明洞的〈赵氏孤儿〉》,《戏剧与影视评论》第10辑。

④ 李杜铉:《韩国演剧史》,中国戏剧出版社2005年版。

第三章 中世的演剧

1. 山台杂剧
2. 傩戏
3. 调戏
4. 高丽的才人与广大

第四章 近世的演剧

1. 山台傩戏
2. 朝鲜朝的才人和广大
3. 板苏利

第五章 假面剧与木偶剧的传承

1. 农耕仪礼与假面戏
2. 珍岛丧家戏
3. 城隍祭假面戏
4. 山台都监系统剧
5. 北青狮子戏

第六章 现代的演剧

1. 协律社与圆觉社
2. 新剧初期的演剧观
3. 革新团与文秀星
4. 土月会与其他剧团
5. 剧艺术研究会与东洋剧场
6. 朝鲜演剧文化协会
7. 光复后的演剧

可以发现《韩国演剧史》乃贯穿古今东西的韩国戏剧史。韩国用“演剧”一词指具有戏剧性的所有表演艺术,所以歌剧由于和音乐、舞剧由于和舞蹈的关系更密切而除外,《韩国演剧史》一书涵盖从古至今,从仪式剧、民俗剧、板苏利到话剧在内的所有戏剧形式,正好反映韩国“演剧”概念的包容性。韩国为建构贯穿古今的戏剧史,回归到戏剧的本质而进行思考,把传统和现代、固有的和西方的形式联系起来了。因为古今东西的戏剧样式,都是具有戏剧性的表演艺术。

中国不但截然分开“戏曲”和“话剧”,还区分民间仪式剧、少数民族戏剧等领域。戏曲:如张庚、郭汉城的《中国戏曲通史》、《中国戏曲通论》,廖奔、刘彦君的《中国戏曲发展史》,话剧如葛一虹的《中国话剧通史》、陈白尘和董健的《中国现代戏剧史稿》;傩戏与民间戏剧:如寒声的《上党傩文化与祭祀戏剧》、胡天成的《民间祭礼与仪式戏剧》;少数民族戏剧:如王胜华的《云南民族戏剧论》、曲六乙的《中国少数民族戏剧史》等。

大概因为个别地区个别民族都发展出不同的戏剧传统,其戏剧文化与遗产太丰富,因此不好全部搜罗,且互相具有不同的戏剧认识,很难统一或者贯穿。确实目前很难发现这些领域放在一起讨论的著作。那么上举著作的撰写人认不认为他们所谈内容是戏剧?上举内容是不是在中国戏剧的范围内?是不是中国戏剧史应涵盖的内容?为了寻找答案,首先看“戏曲”一词原来的含义。

1) “戏曲”与“戏剧”

“戏曲”一词的解释,近半个世纪以来一直挪用王国维“以歌舞演故事”的定义,而经常把嫌疑推给王国维,其实不然。已有周华斌、洛地、叶长海等不少人谈过这个问题,不必赘述。在此只看王国维《宋元戏曲考》中所用“戏曲”与“戏剧”概念的几个例子,便可知道。

前二章既述宋代之滑稽戏及小说杂戏,后世**戏剧**之渊源,略可于此窥之。然后代之必合言语、动作、歌唱,以演一故事,而后**戏剧**之意义始全。故真**戏剧**必与真**戏曲**相表里。然则**戏曲**之为物,果如何发达乎?此不可不先研究宋代之乐曲也。(第四章)

宋代之**戏剧**,实综合种种之杂戏,而其**戏曲**实亦合种种之乐曲……(第五章)

真正之**戏剧**,起于宋代,无不可也。然宋金**演剧**之结构,虽略如上,而其本则无一存。故当日已有代言体之**戏曲**否,已不可知。而论真正之**戏曲**,不能不从元杂剧始也。(第七章)

元杂剧,每剧皆用四折,每折易一宫调,每调中之曲必在十曲以上,此乐曲上之进步也。其二则由叙事体而变为代言体也……元杂剧于科白中叙事,而曲文全为代言……不可谓非**戏曲**上之一大进步也。此二者之进步,一属形式,一属材质,二者兼备,而后我国之真**戏曲**出焉。(第八章)

可见“戏剧”为从滑稽戏及小说杂戏综合发展的一种表演艺术,以歌舞(合言语、动作、歌唱)演故事。“戏曲”为合宋之种种乐曲而成的,元杂剧作为成熟的戏曲乃代言体曲子的组合。

“戏曲”一词最早见于刘埙(1240—1319)《水云村稿》卷四《词人吴用章传》云:“至咸淳(1265—1274),永嘉戏曲出。”^①洛地先生释之为“戏中之曲”^②,周华斌先生以为宋代的戏曲有“游戏之曲”和“扮戏之曲”双重含义,以“以曲为戏”解释“戏曲”。^③《青楼

① 胡忌先生发现的材料,见于给洛地先生己巳(1989)立夏(5月5日)后某日书信中。见于洛地:《戏剧——戏弄、戏文、戏曲》,《戏史辨》,中国戏剧出版社1999年版,第59页。

② 洛地:《戏剧——戏弄、戏文、戏曲》,《戏史辨》,中国戏剧出版社1999年版,第58页。

③ 周华斌:《戏·戏剧·戏曲》,《戏史辨》,中国戏剧出版社1999年版,第84—88页。

集》中所用“戏曲”，孙崇涛、徐宏图注云“当指南曲戏文”。^①他们从区分南戏杂剧两大类的戏剧史认识出发，以为南曲戏文，不过当时的“戏曲”泛指“戏中之曲”，就是“剧曲”，不限于南曲。

《辍耕录》卷二十五所谓“宋戏曲”与唐传奇，宋唱诨、词说，金院本、杂剧、诸宫调并称，可见也是一种文类。^②该书卷二十七把戏曲与稗官、传奇并称，云：“乐府犹宋词之流，传奇犹宋戏曲之变，世传谓之杂剧。”^③在此抒情的乐府和词相对应传奇戏曲，可见这明白地指叙事文类，与纯抒情文类区分，且有演唱性质，再提到杂剧，才与表演挂钩。

明代刊印曲选成风，其中对散曲和戏曲已有辨别的认识。如周之标《吴歃萃雅》分别说明时曲和戏曲云：“时曲者，无是事，有是情，而词人曲摩之者也；戏曲者，有是情，且有是事，而词人曲肖之者也。”^④说明纯粹抒情的散曲和抒情叙事结合的剧曲之间的差异。如凌梦初在《南音三籁》卷首所附《谭曲杂札》中云：“戏曲搭架，亦是要事，不妥则全传可憎矣。”^⑤在此用“戏曲”一词，与“全传”对比，也指剧曲，就是戏中之曲，需要紧密而完整的叙事结构，才会受到欢迎。

叶长海先生把这个环节说明如下：“古人言‘戏曲’者，多以指与‘散曲’相对，而专指戏曲本子中的曲子。由于‘曲’是作家创作的文学作品，所以‘戏曲’是指曲本的创作，而不是指台上的演出。如果宽泛一点，以‘戏曲’借指有曲子的戏剧本子，犹如今所说的戏曲剧本，倒也相去不远。”^⑥他对“戏曲”导出了以曲子为主的剧本的概念。为了把握近世词语含义的变化，再看看清代的用法。乾隆时期“戏曲”是“演戏曲本”，且已经混用曲本和剧本。乾隆四十五年十一月乙酉，军机大臣传下谕旨给两淮盐政伊龄阿和苏州织造全德云：

前令各省将违碍字句之书籍，实力查缴，解京销毁，现据各督抚等陆续解到者甚多。因思**演戏曲本**内，亦未必无违碍之处，如明季国初之事、有关涉本朝字句，自当一体飭查。至南宋与金朝关涉词曲、外间剧本，往往有扮演过当，以至失实者；流传久远，无识之徒，或致转以**剧本**为真，殊有关系，亦当一体飭查。此等**剧本**，大约聚于苏、扬等处，著传谕伊龄阿、全德留心查察，有应删改及抽彻者，务为斟酌妥办。并将查出原本暨删改抽彻之篇，一并粘签解京呈览。但须不动声色，不可稍涉张皇。（《大清高宗纯皇帝圣训》卷二百六十四《厚风俗》四，《清实录乾隆

① 孙崇涛、徐宏图：《青楼集笺注》，中国戏剧出版社1990年版，第183页。

② 陶宗仪：《辍耕录》，世界书局1978年版，第366页。

③ 同上书，第405页。

④ 周之标：《吴歃萃雅》、《题辞》，《善本戏曲丛刊》第二辑，学生书局1984年版，第9—10页。

⑤ 凌梦初：《南音三籁》卷首附录《谭曲杂札》，《中国古典戏曲论著集成》第四册，中国戏剧出版社1982年版，第258页。

⑥ 叶长海：《曲学与戏剧学》，学林出版社1999年版，第35页。

朝实录》卷之一千一百十八》)①

乾隆四十六年五月辛丑,皇帝又传旨对前任两淮盐政的图明阿大加指责云:

乃本日据图明阿奏查办**剧本**一摺,办理又未免过当。**剧本**内如《草地》、《败金》等出,不过描写南宋之恢复,及金朝退败情形。竟至扮演过当,称谓不论,想当日必无此情理。是以谕令该盐政等,留心查察,将似此者一体删改抽掣。至其余**曲本**内,无关紧要字句,原不必一律查办。今图明阿竟于两淮设局,将各种流传**曲本**尽行删改进呈,未免稍涉张皇。且此等**剧本**,但须抄写呈览,何必又如此装演致滋糜费。原本著发还并著传谕全德、图明阿。令其遵照前旨,务须去其已甚。不动声色,妥协办理,不得过当,致滋烦扰,将此遇便传谕知之。钦此。(《清实录乾隆朝实录》卷之一千一百三十一)②

从此看出曲本和剧本两个词的含义已分不清楚,“戏曲”虽不常用,但已引申为剧本之义。王国维就在《宋元戏曲考》中也以“戏曲”用为“剧本中之曲子”和“有曲子的剧本”两种概念,而用“戏剧”来指舞台演出。

因为宋元以来文人染指的戏曲都以曲子和文辞为主要关心对象,因此“戏曲”慢慢引申为剧本之义。这可能有两个原因。第一,明中叶以来印刷术的发展大大地推动了戏曲本子的出版,所以明清传奇比元杂剧刊印得多,又,在人们的意识中以曲为主的戏曲变成读物,就和曲本等同了,随之形成了戏曲文本化的倾向。第二,明中叶以后各种土腔的发展及后来板腔系统的成长发展,也对戏剧概念的变化起了作用,这个变化和戏剧性质的变化有一定的关系。以音乐和文词为胜的戏曲倾向在民间逐渐被以故事和表演为主的戏剧压倒。戏曲的含义更倾向于文本,获得了剧本的意思。其实元明清三代把乐曲系以外的板腔体剧本称为戏曲不常见,因为除了南戏杂剧及传奇以外极少文本,板腔系的剧本除了《缀白裘》及车王府所藏剧本等较少流传以外,全国范围的采录多半始于20世纪。因此经过漫长时间,“戏曲”的含义涵盖剧本之义。甚至到20世纪30年代,许多话剧剧本还被称为戏曲,如《田汉戏曲集》(现代书局,1930)收话剧,《梅脱灵戏曲集》(商务印书馆,1933)和《日本戏曲集》(中华书局,1934)也收西方和日本的话剧剧本。有趣的是韩国仍然使用“戏曲”一词指戏剧文本,即剧本,或者文类中的戏剧文学,保留那一层次的意思。

2) “演剧”

在此再考察韩国用“演剧”一词的由来。一般以为近代用“演剧”一词,是从日本进

① 王利器:《元明清三代禁毁小说戏曲史料》,台北河洛图书出版社1980年版,第45—46页。

② 《清实录乾隆朝实录》卷之一千一百三十一。<http://www.guoxuedashi.com>。

来的。不过韩中日以前都和“戏”、“剧”、“戏剧”并用了“演剧”。中国《六十种曲》序就题为“演剧首套弁语”、“题演剧二套”、“绣刻演剧十本”等。其中“演剧”原来是动宾结构的词,和“演戏”一样,但在此“演剧”已经名词化了。清朝的记录里也经常看见“演剧”词。清朝乾隆二十七年(1762)有“五城寺观僧尼开场演剧……”的记载。^① 还有嘉庆时的记载:

嘉庆四年(1799)五月内奉上谕:……朕阅郑源琇供词内称,署中有能**唱戏**之人,喜庆讌客,与外间戏班一同**演唱**等语。民间**扮演戏剧**,原以藉谋生计。地方官偶遇年节,雇觅外间戏班演唱,原所不禁;若署内自养戏班,则习俗攸关,奢靡妄费……(清道光五年明亮等纂辑《中枢政考》卷十三《禁令》)^②

嘉庆十一年(1806)丙寅十月甲午,谕内阁:前日据御史和顺奏称,风闻旗人中竟有**演唱戏文**,值戏园**演剧**之日,戏班中邀同登台装演,请旨飭禁一摺:所奏持论甚正。八旗子弟,不务正业,偷闲游荡,屡经严旨训谕。若果搀入戏班,登台**演剧**,实属甘为下贱。……(《大清仁宗睿皇帝实录》卷一百六十九)^③

在此“演剧”为“扮演戏剧”、“演唱戏文”、“(戏院)演剧”、“(登台)演剧”之义。戏班在戏院里、僧尼在寺庙里扮演戏剧。经过元杂剧和宋元南戏,演唱曲子、扮演故事都相当成熟。到明代逐渐分化,上层文士以曲唱为主,民间仍以扮演故事为主。明清曲家多用“戏曲”一词,也理所当然。清代扮演戏剧的民间演出普遍盛行,称为“演剧”,虽然后来中国不常用“演剧”,而用“戏剧”和“戏曲”。

韩国在 18、19 世纪常用“演剧”一词。

广宁东门外……城外关庙壮丽,伯仲辽阳。庙门外戏台高深华侈,方群聚**演剧**,而行忙不得观。^④

《五伦全备记》,即丘琼山濬讽世之**演剧**,而**叶叠青钱**者,逐段补之,凡四卷。今汉语谚翻,同《老乞大》、《朴通事》等书,课译官。……曾不见《五伦全备》者,初见词曲**演剧**称以《五伦全备》,必大骇之,此出於诗教之绪余。^⑤

① 清光绪延熙等《钦定台规》卷二十五乾隆二十七年(1762)。王利器,同上书,第 41 页。

② 王利器,同上书,第 50 页。

③ 王利器,同上书,第 54 页。

④ 朴趾源(1737—1805):《燕岩集》卷之十二,别集《热河日记》中《驹迅随笔》,1760 年。

⑤ 李圭景(1788—?):《五洲衍文长笺散稿》卷五十六下诗文篇论诗类《词曲记五伦全备辩证说》。

《剧界改良论》(论说)……盖何如**演剧**者有益于人心风俗乎。曰:昔者拿破仑恒常往剧场观**演剧**,必也悲剧,非则不观,且赞道悲剧功效,云:其陶铸人物能力,突过历史。可想彼悲剧多有益于人心风俗……^①

1760年燕岩的第一条记录与中国清代的用法完全一样,19世纪初的第二条记录谈《五伦全备记》剧目时也称为“演剧”,更接近韩国后来的用法。20世纪初“演剧”一词,已经是包括西方悲剧在内的戏剧概念。可见“演剧”一词,在清朝和朝鲜一直被使用,指戏剧表演、演出及剧目。这一层含义在韩国不但仍然被继承而普遍使用,更能突出以表演为本质的戏剧属性。正因此《韩国演剧史》可以涵盖从古至今所有的以表演为本质的戏剧形式。韩国将从板苏利演变而成的传统戏剧称为“唱剧”,和“戏曲”同样强调“演唱”,但还是“剧”的一类。“唱剧”形式形成于20世纪初,1908年7月圆觉社演出《崔丙斗打令》为标志,当时称为“新演剧”。“演剧”一词,当时在东亚汉字圈里是共用的词,后来一段时间这一形式又被称为“旧演剧”。这是由于新派剧从日本进来,相对而言被称为“旧演剧”。现在的“唱剧”一词在1920年代末到1930年代初才普遍运用,如哥伦比亚唱片《唱剧春香传》、保利多唱片《唱剧沈青传全集》、《唱剧华容道全集》及唱剧座、唱剧团等剧团名称,可见一斑。^②

本人研究中国戏剧时,从“演剧”一词所涵盖的范围认识戏剧,自然而然地兼顾民间戏剧和文人戏剧、演唱和表演、古代与现代,原因在此,也因此本人用中文叙述包含表演意义的戏剧时,也常用“戏剧”一词。

六、结语——多视角的中国戏剧研究

从韩国的中国戏剧研究方法和指向起,谈到韩中戏剧观念及戏剧认识的差异。第一,在“戏剧”的概念和范畴上,韩国的“演剧”一词涉及的范围广,从古典戏剧文学到各种仪式戏剧、小戏、说唱和话剧等都包括在内。相对来说,中国用原来具有“曲本”意义的“戏曲”一词,指杂剧南戏传奇到花部的有曲唱的成熟的戏剧样式,而不包括仪式戏剧和杂戏,也不包括话剧。韩国仍用“戏曲”,不管有唱无唱,都指剧本。第二,过去中国学者研究中国戏曲的视角和范围,多集中在古典戏剧的文学成就和表演艺术上。21世纪以来,中国对非遗的关心,引起了认识上的变化,开始注意到不同文化环境所产生的不同戏剧形态及不同内涵。整个戏剧史叙述似乎要出现变化。韩国的“演剧”,从民间传承的巫仪、傩戏、假面剧到现代小剧场实验剧等所有戏剧样式都包括在内,从宽阔

① 《大韩每日新报》,1908年7月12日,《剧界改良论》。

② 田耕旭:《韩国传统演戏剧典》,首尔:民俗苑,2014年。

的视角贯穿戏剧史,这就是从研究中国古典戏曲出发的韩国学者也不排斥小戏形式或者仪式戏剧而关心它们的原因。希望本人所研究的范围和视角为中国戏剧研究能增添多一个视角,多一点成果。韩国戏剧舞台缺乏的正是中国戏曲长期酝酿的精彩程式化表演体系和丰富的剧目,因此本人相信中国戏剧对韩国戏剧界提供了很好的参照系统,并期待通过学术研究和舞台交流,也将能促进中国戏剧在学术视角的扩大和舞台创作上的繁荣。

[作者单位:韩国汉阳大学]

1950 至 1970 年代台湾社会剧研究^{*}

胡星亮

摘 要:社会剧是 1950 至 1970 年代台湾剧坛常见的话剧类型。长期以来学术界都认为这一时期的台湾社会剧充满“反共”意识形态,然而实际情形不完全是这样。这一时期的台湾社会剧创作可以分为三种情形。在描写当代台湾社会生活的大背景下,一种注重“反共”意识的灌输,一种注重揭示社会问题,一种注重表现人生价值和伦理道德。社会剧创作在相当程度上突破了当时台湾戏剧“反共抗俄”的八股模式,拓展和丰富了当代台湾戏剧。

关键词:台湾社会剧 社会人生 戏剧现代化

社会剧是 1950 至 1970 年代台湾剧坛常见的三大话剧类型之一,是指那些描写当时当地台湾社会人生的戏剧作品。

1950 至 1970 年代台湾当局的主导政策是“反共复国”。1950 年台湾成立“中国文艺协会”,号召文艺家“自觉地以战斗姿态,在精神上武装自己,在行为上发扬民族主义,安定人心,肩负起反共复国的神圣使命”^①。1951 年台湾又成立“中华文艺奖金委员会”,重金奖励那些“能应用多方面技巧发扬国家民族意识及蓄有反共抗俄之意义者”。^②处于如此时代大潮中的社会剧创作自然带有反共性。学界长期以来也是这样认为的。无论是当年的参与者说:那时包括戏剧家在内的台湾文艺界“一致反对灰色和黄色的文艺,一致参加反共抗俄的战斗文艺运动”^③;还是后来的研究者评论:那时的文艺创作“进入意识形态挂帅的时代,台湾的各种戏剧也被全面收编,汇入反共抗俄剧运动的激流”^④等,大都持这种看法。

然而实际情形不完全是这样,以 1956 年国民党中央为推动话剧运动,成立“中央

^{*} 基金项目:本文为作者承担的教育部人文社会科学重点研究基地重大项目“二十世纪中国话剧创作主潮”(12JJD750006)的阶段性成果。

① 《中国文艺协会成立宣言》,1950 年 5 月 5 日《中央日报》。

② 《中华文艺奖金委员会征稿原则》,《文艺创作》第 1 期,1951 年 5 月。

③ 刘心皇:《自由中国初期的文坛》,《当代中国新文学大系·史料与索引》,天视出版社 1981 年版,第 359 页。

④ 焦桐:《台湾战后初期的戏剧》,台原出版社 1990 年版,第 56—57 页。

话剧运动委员会”，发表“实践战斗戏剧，贯彻精神动员”宣言，而大力开展“新世界”剧运为例。两年间它共演出 16 台戏，除《万丈光芒》、《儿心关不住》、《维新桥》、《音容劫》、《春归何处》带有明显的“反共”、“战斗”意识外，其他如《汉宫春秋》、《乘龙快婿》、《黛绿年华》、《清宫残梦》、《还我河山》、《锦上添花》、《新红楼梦》、《碧血黄花》、《蓝狐狸》、《十二金钗》、《红楼梦》等，或为历史剧，或为描写台湾普通人生活的社会剧，或为改编外国的喜剧，都不属于“反共抗俄的战斗文艺运动”，没有“汇入反共抗俄剧运动的激流”。以至于剧运中途，有人批评：“除《万丈光芒》和《儿心关不住》外，无一是配合反共剧运的创作。”^①

仔细梳理不难发现，1950 至 1970 年代的台湾社会剧创作可以分为三种情形。在描写当代台湾社会生活的大背景下，一种注重“反共”意识的灌输，一种注重揭示社会问题，一种注重表现人生价值和伦理道德。

（一）“将反共的场景由国家缩影到家庭”

当代台湾较早出现的“反共”社会剧，是李曼瑰的四幕剧《时代插曲》（1955）。

作为当时台湾“官方戏剧”的代表，李曼瑰始终秉持着以戏剧“反共复国”（“反攻复国”）的理念。直到 1961 年她仍然强调：“现在我们要反攻复国，正需要一支文艺队伍去和‘共匪’作思想上的斗争，更需要培养一群富有活力、长于创作的文艺作家，来作青年的精神领导。”^②《时代插曲》作于 1945 年，以抗战时期陪都为背景，写知识青年从军报国的时代大潮。1955 年作者进行修改，原剧的故事框架、冲突安排和人物关系没有改动，只是把背景从重庆搬到台湾，主题由从军抗日改为从军“反共”。同居于隔壁宅院的张姓、朱姓、翁姓三户人家，朱家是台湾商人，整天忙着赚钱，翁家孩子任职于外国机构盲目崇洋，剧作着重描写的是张家子女的不同人生道路。张家由大陆迁台，长女建中爱慕虚荣被骗失足，长子建华意志薄弱不思进取；次女建民却不甘做一般的贤妻良母，她婉拒农场主任高志飞的爱，志愿从军建功立业，要“把四万万同胞，从红色的火坑里拯救出来，解放所有在铁幕里被奴役着的苦难人民”。她说：“我站到前线去，跟着时代的巨浪滚到历史最高潮的顶尖上，体验时代赋与生命的真意义。”受其影响，幼子建国也胸怀大志，还在读中学就经常高喊：“我去从军。我去打‘共匪’！打大鼻子！”剧中还有一位张家的朋友陈英，原先在大陆当过县长，后来全家遭难他孑然一身流落台湾，在基隆街头以叫卖油条为生，此时也志愿去“反共义士营”劳动服务。剧作以建国和街上的青年军高唱“反共复国歌”结束。

① 白涛：《一年来话剧运动》，《联合报》1957 年 2 月 18 日。

② 李曼瑰：《阳明山会谈应谈文艺》，《“立法院”公报》第 28 会期第 1 期，1961 年 10 月 25 日。

不过在《时代插曲》之后,台湾剧坛并没有出现一股“反共”社会剧创作热潮。这是因为 1950 至 1960 年代,台湾具有“反共抗俄”、“反共复国”(“反攻复国”)意识的戏剧,其故事大都发生在大陆:1950 年代初期,主要写抗战胜利后的内战时期以及国民党去台湾之后的国共斗争,如吴若的《人兽之间》、刘垠的《天伦泪》、李曼瑰的《维新桥》等剧;1950 年代中期至 1960 年代初期,主要写土地改革、人民公社化等大陆时政,如王生善的《魔劫》、徐天荣的《情天恨海》、王绍清的《墙与桥》等剧;1960 年代中后期则主要写大陆的“文革”运动,如赵琦彬的《坝》、邓绥宁的《红卫兵》、张永祥的《青青的草原》等剧。大致到 1960 年代初,才出现在台湾社会人生的描写中灌注着“反共抗俄”、“反攻复国”意识的创作。其代表性作品,有张永祥的四幕剧《悲欢岁月》(1963)、吴若的四幕剧《天长地久》(1965),以及赵琦彬的《翠竹苍松》(1962)、丛静文的《凤凰》(1967)等独幕剧。这些戏剧虽然其题材各异,但是,情节设置、故事叙述和主题揭示都有其相同性。

首先,这些戏剧都是以家事写国事,家庭的遭遇与国家的命运联系在一起。《天长地久》从一个“克难家庭”的中秋节写起,就贯穿着这样的剧情构思。剧作写的是流落到台湾的一个家庭的悲欢离合,表现的却是现代中国的历史巨变,其中渗透着“反共复国”的思想主题。剧作表层是描写父子、夫妻、儿女之间的情感纠葛,而其深层的冲突根源,则是以那个战乱年代为背景,写王承才因为反抗包办婚姻而逃婚并导致柳春娘的守寡,写王父王佑贤作为逃亡地主被残酷斗争,写柳春娘在逃难中为了保护王父而被“匪干”强奸的受难。王承才逃婚去南洋又组织家庭生下儿子王念祖(长大后来台湾读书),柳春娘被强奸后生下女儿柳小燕。本来父子、夫妻天各一方,是王念祖和柳小燕的相爱,以及南洋妻子去世后王承才回台湾投资建设,使 20 多年没有音讯的父子和夫妻在台湾相见,也就牵出了发生在战乱年代的那些爱和恨、情和仇。最后,经历苦难的这家人幸福团圆。该剧情节曲折复杂,结构一波三折,“反共”主题包含在一个动人的家庭故事、爱情故事、伦理故事之中,很有艺术感染力。《悲欢岁月》描写乐老先生一家离开大陆、逃亡台湾的艰难人生,也呈现了海峡两岸在那个乱世中的悲惨经历。《翠竹苍松》、《凤凰》等剧都是这样。

其次,是在国家命运和家庭遭遇的苦难叙事中,强调做人做事都是为了“反共复国”(“反攻复国”)。《悲欢岁月》在相当程度上,表现了 1950 至 1960 年代离开大陆、逃亡台湾的那群普通百姓的真实人生,其中有悲哀也有欢乐,有上进也有堕落,更是张扬了一种在困境中坚守正道、维护正气的精神道德。这突出地体现在主人公乐老先生的身上。世道艰难困苦,乐老先生带领全家坚韧顽强地生活,再困难也要让孙辈们接受教育;儿女们坚守正道的他喜爱,走歪门邪道者被他赶出家门;孙辈们不让他为解决生计街头售物而休学或半工半读,他慈爱心痛,劝导孩子们认真读书。在艰难困境中,乐老先生坚守做人的正道,择善固执,任劳任怨,最后苦尽甘来,带领全家走上坦途。剧

中特别强调,乐老先生带领全家咬紧牙关苦苦撑持,就是为了有一天能够“反攻复国”。他说:“你要是对反攻大陆没有信心,那对任何事情都做得没有意义了!”《天长地久》整部戏是表现“坎坷的人生,用笑脸粉饰欢乐,用疯狂掩饰悲歌,用希望安慰岁月蹉跎!”虽然最后全家团圆,但王父告诫全家:“只要你们记得还要打回大陆去,什么样的牺牲都算不了什么一回事。”就连《凤凰》一剧中的小学生美玲,当初总是觉得哥哥姐姐大脑痴笨有些丢人,后来知道那是因为战乱逃难遭受病魔和营养不良所致,抱着姐姐哥哥痛哭认错,并且说:“我该恨‘共匪’,还要立志打倒‘共匪’!”

第三,就是在国民党与共产党、台湾与大陆对立冲突的叙事框架内,采取对比手法,褒扬前者而批判后者,以进行“反共复国”(“反攻复国”)的意识宣传。《天长地久》中的王佑贤在战乱中带领家人逃到台湾,又是一年中秋节,他们思念故乡、思念亲人。远离家乡流亡到台湾,他们惆怅、悲伤,又有幻想、希望。虽然生活艰难,全家离散,但是,王佑贤告诉家人和亲朋:“……在台湾,整军经武,生产建设,突飞猛进,我们相信……一定能带领我们打回大陆去,所以我们活下来了!当然,我们吃了不少的苦头,可是我们总比逃离大陆的时候好得多了!比在大陆上那些现在受苦受难的同胞们好得更多了!”《悲欢岁月》中的乐老先生一家也是从大陆迁来台湾的,同样是生活艰难困顿,同样是家人天南海北。然而,与剧中讲述的1960年代初大陆逃港难民(“成千上万的人……拼着死命逃出来,没东西吃,没地方住”)相比,与其中逃到台湾寻找亲人的赵翔生——“像从地狱中来的复活者”——相比,就像乐老先生对孙辈说的:“在这个乱世,像我们这穷家过日子的,能供你们都念十几年书,也不容易。”《翠竹苍松》一剧,更是在青年工程师邱家麟与岳父(早先随国民党去台)、母亲(1960年代初离开大陆从香港去台)的亲情关系描写中,展开了对于大陆和台湾的对比:一边是,“这些年大陆上的人都受尽了苦难”,“特别是这几年,日子过得好像很慢很慢,可是所有的人又都像老得很快!”另一边是,原先台湾“到处是一片萧条的景象,可是在发展建设、努力生产、整军经武、励精图治的号召之下,人人都拿出了自己的力量,人人都选他们能做的去埋头苦干……才使得社会这么安全、繁荣”。而大家这样拼命努力不仅仅是为了吃饭生产,“那是齐心合力在建设台湾为复兴基地准备反攻的”!

(二) 在现实描写中揭示社会问题

与上述“反共”社会剧着重于回望“海峡的彼岸”不同,另两类社会剧则更多地注视着戏剧家所生存的台湾那片土地的社会现实。不同在于,一类着重在现实描写中揭示社会问题,一类着重表现社会中人的价值理念和伦理道德。

着重在现实描写中揭示社会问题的社会剧,大致包括以下三个方面的内容:

第一,是批评各种不良的社会风气。

赵之诚的三幕喜剧《八仙过海》(1951)是较早出现的批评不良社会风气的剧作。描写战乱中从大陆去台湾的一群人,由于环境改变做不成“仙”,他们原先的生活方式与新环境冲突带来很多笑料,揶揄中包含着批评的锋芒。作者的四幕喜剧《新红楼梦》(1957),立意与《八仙过海》相似,批评“红楼梦型”男女青年在现代社会中无法适应而出尽洋相,最后改变不良生活方式而走向时代。赵之诚戏剧影响较大的是1954年创作的四幕喜剧《花好月圆》,尖锐地嘲讽结婚铺张浪费、图虚荣讲排场的社会不正之风。此剧搬演一幢公司宿舍楼里几户人家的生活,其中,张玛莉和周振华、吴海英和唐圣聪、范杰民和阿兰三对年轻恋人准备结婚。张玛莉好虚荣,周振华又打肿脸充胖子,他们没有钱却要结婚风光排场,并且盘算这样可以收很多礼,一定能赚钱。他们不顾自己和同事的实际生活情形,也不顾倡导节约、一切从简的社会改造运动,首饰、家具、礼服、酒席大肆铺张,最后亏空太多债台高筑才深深悔悟,表示要改过重新做人。吴海英和唐圣聪原打算从简结婚,受到张玛莉和周振华影响,吴海英也开始爱慕虚荣,是这场教训使他们改变想法而准备公证结婚。范杰民和阿兰也从中吸取教训而参加集体结婚。作者巧于构思,随着剧情发展,张玛莉和周振华由结婚的喜庆走向烦恼、忧愁,最后聪明反被聪明误,弄得焦头烂额、痛哭流涕。作者运用喜剧笑声对这种爱慕虚荣、排场浪费的社会风气进行了尖锐的批评。剧中还有几对也是同事的中年夫妇的家庭和婚姻生活,如梅家惧内、董家怕丈夫、徐家相敬相爱等,也写得颇富喜剧情趣。

奢靡享乐的生活观念也是“问题”社会剧批评的对象。丁衣的独幕剧《尼龙丝袜》(1952)、张英的独幕剧《殊途同归》(1956)、丛静文的四幕剧《绛帐千秋》(1959)等,都是批评这种社会现象。《殊途同归》写姐妹俩暑期一个去香港游玩,一个去金门参加军中服务,姐姐从香港带回洋烟洋酒、首饰衣料、尼龙丝袜等奢侈品被海关没收,妹妹去金门军中服务学会洗衣、做饭、缝补等生活能力,姐妹俩从不同路途回家产生了人生观念的冲突,剧作对追求享乐奢侈的生活做派予以了严厉批评。《绛帐千秋》则是批评父母的奢靡享乐给社会和家庭造成不良后果。王家事业有成生活富裕,妻子整天吃喝玩乐追求享受,丈夫饱暖思淫欲在外勾搭女人,直到家中幼子也学会赌博、偷窃、打架,父母才幡然醒悟痛改前非。《尼龙丝袜》是从正面宣传当局“减少外汇、增加生产”的经济政策,强调奢侈享乐必须加以节制。

1950年代的台湾,还有一种陈旧落后的社会风俗——“养女”制度——也被搬上舞台受到批评。丛静文的四幕剧《春风吹绿湖边草》(1954),就是写一酒家老板白兰花,为了赚钱买来一批养女,她们被环境所迫过着任人蹂躏的生活。剧作一方面描写台湾流行的“养女”风俗,和家主借此贩卖人口、逼良为娼的无恶不作,批判了“养女”制度的罪恶;另一方面,又怀着悲悯的人道同情,描写了香妹、玫瑰、珍珠、玉娟等女性遭受蹂躏后或被贩卖,或被摧残致疯,或与家人生离死别的非人生活。剧终,当局决定废除“养女”制度,开设工厂收容这些“养女”去做工,使她们真正成为一个人,成为对社会

有用的人。赵之诚的《新红楼梦》等剧,也有关于“养女”制度的描写。

第二,是对于少年犯罪、家庭教育等社会问题的关注和思考。

当代台湾严重的少年犯罪现象,所谓“十三太保”、“十三太妹”等不良青少年困扰着台湾社会,这个问题同样在戏剧舞台上呈现出来。较早反映此类问题并获得强烈社会反响的,是刘垠 1953 年创作的四幕剧《鼎食之家》(又名《黛绿年华》)。台北某工厂厂长覃净斋出身于书香世家,家庭富有,前半辈子靠祖宗留下的产业过着优裕生活。是抗战之后的社会动荡使他懂得个人事业与国家兴衰的密切关联,懂得人生的艰难、疾苦是充实生命的过程,所以他严格教育子女要凭借自己的努力走上社会,所以他有感于自己专心事业而忽略家庭管教、使子女教育出现问题,而要把家业捐给社会办学以培养更多的人才,由此引起激烈的家庭矛盾。覃净斋有二子二女,长子覃烁、次女覃泓读书用功且能辨别是非、明理尚义;长女覃洁、次子覃焜却不读书不求上进,覃洁整天跳舞、看电影、交男朋友,覃焜则在家偷钱、在外打群架,是典型的“十三太保”、“十三太妹”。剧作赞扬覃烁、覃泓的积极上进,努力做一个对社会有用的人;批评覃焜、覃洁不读书不做事,依赖家庭而浑浑噩噩地混日子——覃净斋怒斥他们是“跟社会增麻烦,跟国家添败类”。覃焜、覃洁后来在误入歧途的瞎混中感到人生的严峻,逐渐走上人生的正道,生命展现出光明的前景;覃净斋的妻子开始溺爱子女、不理解丈夫,后来看到覃焜、覃洁的人生转变,看到丈夫对自己的爱,也转怒为喜,支持丈夫的事业。《鼎食之家》的“家庭教育主题,正针对着当前如火如荼的少年犯罪问题,而且也对着当前一般十三太保十三太妹的家庭而发的”^①,故多次公演都广受欢迎。

少年犯罪、家庭教育是当代台湾戏剧关注的普遍社会问题,刘硕夫的《梦与希望》(1959)、徐天荣的《啼笑良缘》(1964)、吴若的《点铁成金》(1969)等剧对此都有表现。李曼瑰的五幕剧《淡水河畔》(1967)也是写“太保”、“太妹”问题的,但其视角和内涵要宽阔、复杂一些。剧作主体是太保型“太空帮”和太妹型“月亮帮”不良青少年困扰台湾社会的严峻问题,而其故事载体,则是父母、子女两代人的情感纠葛,是台湾、大陆两个社会的政治纠葛。剧中因为复杂的情感关系而经常聚在同一屋檐下的夏成仁、温淑慎、张汉生、邓玲玲几个男女青少年,夏成仁爱温淑慎而张汉生夺其爱,夏成仁遂因爱生恨走上邪路,联络几个社会青年组织“太空帮”,要“创造一番轰轰烈烈的事业!”而 1960 年代由香港逃来台湾的大陆少女邓玲玲,她爱夏成仁而夏成仁却不爱她,也因爱生恨,利用色相和金钱分裂、拉拢“太空帮”成员组成“月球帮”,撒谎、欺骗、偷盗什么坏事都干。年轻一代的矛盾,又引出张方正、王美英、陈美德等父母一代复杂的情感纠葛。最终,夏成仁因为父母一代情感纠葛导致母亲自杀而醒悟,认真思考生命的尊严和价值,从而走上人生正途,也获得温淑慎的爱情;邓玲玲却因为本性邪恶而不思悔

① 哈公:《评〈黛绿年华〉》,1956 年 7 月 22 日《联合报》。

改,在偷盗后企图偷渡外逃时被警察缉拿归案。剧中还写了张汉生去美国就和一美国女孩订婚,王美英要儿子抛弃落难的温淑慎而攀上某董事长的女儿,对这对母子身上表现出来的崇洋心态和嫌贫爱富思想进行了尖锐的批判。

第三,是反映当代台湾社会的族群关系和族群矛盾。

族群关系和族群矛盾在当代台湾,因为1947年的“二二八”事件和国民党来台带来大量大陆移民,成为一个尖锐的社会问题。在政治高压的1950至1970年代,这个尖锐的社会问题不可能在戏剧舞台上正面展现出来,但还是有一些侧面描写的创作。

主要有两类戏剧描写。一类是以寓言形式表现族群矛盾,更希望不同族群能够同心协力建设家园。杨逵是此类戏剧描写的代表作家。杨逵1955年创作的台语街头剧《光复进行曲》、《胜利进行曲》表现了台湾从荷兰、日本侵略下回归祖国的欢乐情感,其四幕剧《牛犁分家》(1956),则借一个兄弟不和、牛犁分家而家庭沦落的故事,表达了对“二二八”事件之后台湾社会发展的期望。他说:当时“在光复后不久,我认为大家要沟通,才能重建一个新的时代,因而有感而发”,写了这部“寓言”式的作品。^①该剧写日据末期,林耕南带领家人开垦荒地准备春耕,虽艰辛但全家和睦,不想日本警察强征儿子大牛、铁犁去打仗。林耕南和儿媳拼命劳作仍生活困窘,无力交税又被税吏牵走耕牛,他只得自己当牛拖犁。战后儿子回来,大牛秀兰夫妻努力劳动,铁犁被媳妇金枝拉着到处玩耍,林耕南教训却被金枝蛮横顶撞而气死,妯娌斗气又分家。然而数日后,牛、犁分家的两个家庭都不能耕作,兄弟妯娌这才想起父亲常说的要“宽量”、“容忍”,而渐渐消除隔阂,团结协作建设家园。杨逵作为本省作家,因为“二二八”事件后起草《和平宣言》而坐监,然而即便是在牢狱中(此剧在狱中创作演出),他仍然坚定信仰和追求,站在百姓的立场表达民众的心声和愿望;《牛犁分家》在普通百姓的生活描写中承载着社会政治的深层寓意。剧作家期望经历这次悲惨事件,外省人和本省人作为兄弟“应该宽量、容忍”,就像该剧主题歌所唱的“废除界线心相应,除掉障碍血交流”,“勇往直前迈向复兴建设道路”。

另一类戏剧描写,可以外省作家高前的三场剧《高山上》(1959)为代表,表现当局帮助居住在高山上的族群,山地族群也在走向进步和文明,他们的生活在改善,整个社会在发展。此剧通过外省青年医生方志杰和医疗站护士、山地少女李康萍,以及与李康萍青梅竹马的山地青年林阿土之间的情感冲突,写当局派各种专业人才帮助山地族群改善环境卫生、提高生活水准,写山地族群的忠厚纯朴和落后愚昧,及其在实现定居定耕、改掉不良习俗、物质生活富裕之后,消除了与外省族群的隔阂,表达了对于当局的感恩:“我们要争气,要求进步!……我们要诚恳地接受……领导,不求进步就会被淘汰,永远被别人看不起,说我们自甘堕落。”在男欢女爱中还是可以见到社会消除族

① 杨逵:《〈牛与犁〉演出有感》,《时报杂志》第51期,1980年11月。

群隔阂的努力。

批评不良的社会风气,关注少年犯罪、家庭教育等问题,反映当代台湾的族群关系和族群矛盾,上述剧作都程度不同地涉及当时台湾的一些社会问题和社会矛盾。与“反共”社会剧相比较,这些“问题”社会剧更多关注当代台湾的现实人生,贯注了戏剧家揭示问题、变革社会的创作精神。这是值得肯定的。其不足主要有三点:一是为了教育社会和宣传思想,这些“问题”社会剧在最后,剧中所揭示的问题和矛盾都要得到解决,所以,有些性格刻画和情节安排就不大合乎情理。比如《鼎食之家》剧终,让原先要离婚的母亲突然良心发现而与丈夫和睦恩爱,让原先被父亲骂为“流氓、土匪、瘪三、十三太保”的败子立马回头,让原先“太爱虚荣、性情浮躁”的逆女迅速改变并获得有为青年高载扬的爱情,就有草草收场之嫌。二是注重人物的外在冲突和外在动作性,性格描写生动,但性格的深度和丰富性不够。仍以当年多获好评的《鼎食之家》为例。剧中不同人物的思想冲突构成剧情主体,故有时为了有戏,就着意渲染外在动作的戏剧性。如第一幕结尾覃焜听说父亲要送他去警局就要赖装死;第三幕结尾覃洁被父亲训斥后跑进厨房吃醋而家人以为自杀乃乱成一团,以及覃焜为了教训马毕克欲黑灯瞎火揍他一顿却又误打家中老仆,覃洁误会妹妹与自己争爱引发姐妹吵嘴打架闹得不可开交,等等,都使其变成喜闹剧而冲淡了剧作主题。三是说教的东西比较明显,有时还带有“反共”的说教内容。如《花好月圆》写普通百姓婚恋生活,也强调“要军民一体,共渡难关,目的在消灭‘共匪’,光复大陆”;批判台湾“养女”制度罪恶的《春风吹绿湖边草》,也鼓吹“我们去做工,为国家生产,为反共抗俄而努力”。那些“反共”社会剧更是如此。因为当时创作“必须在剧情进行当中,插入刻板的教育性的主题台词”^①,这就影响到剧作内涵挖掘的深度。

当然,上述“问题”社会剧创作最大的不足,是它们不敢直面台湾现实,揭示当时台湾的高压政治、白色恐怖等尖锐严峻的重大社会问题。

(三) 表现人的价值理念和伦理道德

着重表现社会生活中人的价值理念和伦理道德的社会剧可称为“人生”社会剧,在生命意义、人格操守、人性良知等方面有突出表现。

李曼瑰抗战时期就关注现代女性的生命意义问题,撰写《创造妇女的新史实》等论文,创作《天问》(1955年修订改名《女画家》)等剧作,主张妇女应该牺牲自我、努力工作而成为对社会有贡献的专才;更应培养人格,完成中国妇女的最高德性。1957年创作的四幕剧《尽瘁留芳》,是其关于女性生命意义探索的继续。剧作虽然是以1947年

① 白涛:《看〈黛绿年华〉》,1956年7月25日《联合报》。

国大代表竞选为背景,但它所描写的正义与邪恶交战的社会人生,人们不同的思想观念和人生选择,却可见当代台湾的现实;而主人公漆若兰身上所体现的那种一生勤俭服务、鞠躬尽瘁死而后已的精神,和《女画家》中史坤仪以高尚行为描绘自己的生命一样,都是李曼瑰所彰扬的女性的人生价值。漆若兰善良、纯真、朴实,她捐出祖宅开办医院悬壶济世,成立妇女会以推进妇女运动,为社会、为病人、为孩子耗尽了精力和生命,却遭到来自不同方面的误解、攻击和诬陷;她性情温柔却心力强大,独自承担命运带给自己的一切苦难,总是牺牲自我而成全他人。这是一位靠心灵而伟大的完美女性。刘硕夫的三幕剧《萤》(1964)的主人公施淑莹也是作者所歌颂的女性。剧作一方面批评丈夫彭鸿丰,在功成名就的人生晚年吃喝玩乐乃至金屋藏娇的生活追求;另一方面,着重描写妻子施淑莹在知晓丈夫事情后,竭尽全力一边扶助丈夫的事业,一边维护家庭的安稳,终于以其贤惠善良、温婉明达唤醒丈夫的愧疚和良知。“虽然萤火虫是个微小的动物,可是它却是世界上唯一能够从自己身上发出光芒的动物!唯有它才不会让你在黑暗中迷失!”这是作者借剧中人之口对萤火虫般的施淑莹的生命意义的颂扬。

姚一苇此期的现实题材剧——三幕剧《来自凤凰镇的人》(1963)和四幕剧《红鼻子》(1969)——也是探讨生命意义的。人为什么活着?人生意义何在?这是姚一苇着重思考的问题。《来自凤凰镇的人》搬演三个来自凤凰镇的人的一段感情和生活,及其关于人的生存和生命的思考。《红鼻子》的主人公神赐念过大学,父母和妻子都对他很好。生活在这个“可以什么都不必做,什么都不必想”的家庭里,他说:“但是当有一天,我问我自己,我到这个世界上是干什么来的?我的存在有没有意义?我问我自己:你究竟能做些什么?你究竟要做什么?想着想着我就不安起来了。”神赐因而离家出走。之后他教过书、做过推销员,当过记者也摆过地摊,可是都没有做成。后来到一个杂耍班子里戴上红鼻子面具当小丑,他才觉得找到了自己的人生意义和价值。戴上红鼻子面具的神赐,能够自由地生活在自己的世界里,能够用自己的眼睛来观察社会人生,并且还能给人们带来快乐。尽管后来神赐又陷入牺牲自己却不能真正救助世人灵魂的困惑,但是,当别人需要他的时候,他仍然像他所崇拜的耶稣、释迦牟尼、吴凤那样,献出他的一切甚至生命:或是为了救助世人而献祭——牺牲自己而给别人带来快乐和幸福,或是献出自己而让世人警悟和觉醒。

所谓人格操守,是指一个人要坚守做人的人格、信念和责任感等,这也是人生价值的重要方面。刘硕夫的三幕剧《旋风》(1963),就是描写在人生“旋风”当中,主人公罗衡立为了保持人格完整而坚守的故事。动乱时代像一阵巨大旋风,“人们必得把自己锻炼得像钢铁一般的坚强;还得把那些人性上的缺口,心灵里的缝穴,全部都堵塞起来;也许我们才不会被这巨大的旋风摧毁”。罗衡立是这样说的也是这样做的。罗衡立是一位优秀建筑师。早年在战乱中与未婚妻走散,一个人去台湾,收养了三个孤儿,

如今事业和家庭都令人宽慰。但是陡然间生活发生巨变:特强台风使其建筑工地损失惨重;已经与人结婚的未婚妻韩云霓来台,带给他情感痛苦;孩子长大离开家使他觉得孤独空虚;原先住在家里的挚友、诗人姚文方也因人生观念分歧而搬走。罗衡立的人生遭遇了“旋风”,但他坚守着人格、信念和责任感。终于,他变卖家产使事业转危为安,韩云霓也认识到人生责任而回香港帮助破产的丈夫重振家业,孩子们离家独立但很恋家、很尊敬他,姚文方准备成家与他依然友谊深厚,而一直钦佩他的侨商之女潘婷玉来到他的身边。人生有悲有喜,就像有台风也有风和日丽,最重要的,是每个人都要有自己的人格操守,才能根基牢固,才能成为完整的人、真正的人。

钟雷三幕剧《长虹》(1965)的主人公许家骏同样是具有人格操守的人。不同的是,罗衡立所遭遇的矛盾冲突主要是在家庭和公司内,而许家骏所面对的,是既有来自家庭、更有来自社会的强大压力。为了发展经济,台北市郊某乡镇要修“固本堤防”以防低洼洪灾,建“光陆大桥”以便利交通,却因为需要征用拆除一些房屋地产而遇到巨大阻力。青年工程师许家骏是这项工程的设计者,为了建桥修堤,他得罪了舅母,也是女友的母亲林太太,得罪了居于楼上的商人蔡老板。林太太抓住亲情无理取闹,蔡老板贿赂不成便竞选下届镇民代表“要改变这建桥修堤的计划”,还有流氓趁机造谣、诬陷、敲诈无所不用其极。许家骏有理想有抱负,做事认真且有正义感责任感,在女友支持下“运用正义的力量,去跟他们作战”,最终邪不压正,大家同心协力奔向美好前程。剧作背景是写台湾经济建设中的矛盾冲突,但作者主要不是揭示问题,而是要彰显一种代表社会正义的人格力量。邓绥宁的独幕剧《日月光华》(1955)也是这样。此剧是以某钢铁厂建设中正义与邪恶的较量作为背景,表现厂长兼总工程师陆云平刚正不阿,严拒董事长秘书等人想套取外汇弄钱的贪污行为,崇法务实,埋头苦干,其人格操守如“日月光华”体现出一种精神和希望。

人性良知其实是人之所以为人的一种天然或本分。然而社会环境改变人、扭曲人、异化人,所以保持人性良知,同样是追求人生价值的一个重要方面。王平陵的三幕剧《幸福的泉源》(1958),就是通过一个家庭的生活和几个年轻人的爱情故事,来阐述剧作副题所标示的“助人为快乐之本”的人生真理的。助人或互助是人类的天性。成功商人曹福元热情帮助积极上进的年轻人,把助人看作“人生最快乐的事”,赢得人们的尊敬和社会的爱戴。女儿曹纯英与何松年、冯志航交往,何松年英俊聪明即将去美国留学,但其人生目的为偏激狭隘的出风头,难以得到真正的友谊和爱情;冯志航是平凡普通的海军军官,脚踏实地、吃苦耐劳且乐于助人,与曹纯英志同道合而获得爱情幸福。儿子曹飞龙及其女友洪霞信奉有钱就有一切,在现实中碰得头破血流。这些人的生活遭遇都说明:“世界上只有肯牺牲自己,帮助别人的人,才能得到朋友!才能得到真正的爱!”在现实面前,尽管也有执迷不悟者如何松年,但更有良知发现者。曹飞龙在感情受到欺骗之后省悟自新,要到部队熔炉里去锻炼自己,又在知道洪霞的家庭困

境后让母亲去拘留所作保帮助她回家照顾。交际花洪霞在人生歧途得到别人帮助和关爱,也让她懂得“善良的人,才能得到朋友的帮助!真诚的人,才能得到朋友的爱护”,从而悔改重新做人。

不同于《幸福的泉源》是在善与恶、美与丑、真与假的激烈碰撞中,人性良知最后获得了胜利,张永祥的三幕剧《风雨故人来》(1963)是在一场爱情的春风化雨中,真、善、美感化假、恶、丑而带来人性复归和良知发现。顾君毅是一个上进拼搏却工于心计的年轻人,在台北商界闯荡多年。他长期利用公款与人合伙往来香港做生意,这一次,他们雇佣的那条船突然失踪,对方说是海上失事,他知道是上当受骗却没有证据。事发后,他来到台湾南部当年读大学的老师丁教授家想暂时躲避一个时期;随后知道公司报案自己被通缉,他又想利用陪教授长女亚琴去美国治疗小儿麻痹症的机会逃去海外。丁亚琴善良美丽,虽然身体有残疾,但在心灵上她是完美的、圣洁的。她不愿别人为她吃苦所以她不肯去美国治疗,她爱顾君毅哪怕他犯法坐牢都会记挂着他,但她不强求顾君毅为她做出牺牲。是丁亚琴的善良圣洁和纯美爱情使顾君毅深受感动潸然泪下:“我真该死……过去我一直没有真正关心过别人,我以为也不会有人关心过我……以后但愿我不再那样孤独了!”他真诚地向亚琴求婚,又给公司写信主动投案认罪。剧终,丁教授和师母仍然肯把女儿许给顾君毅,也代表社会对于改过自新者的鼓励和善待,体现了人性的美好和社会的美好。王生善的三幕剧《春晖普照》(1969)也主要是在家庭矛盾中表现人性良知的。剧中的儿子、媳妇和母亲(婆婆):儿子陈永培忠厚温雅,恪守孝道;媳妇欧阳美美漂亮热情,个性倔强;年轻就守寡的陈母(婆婆)坚毅固执,慈爱却守旧。陈永培在母亲和妻子的冲突中,不能说服妻子顺从母意留在家中相夫教子,也不能让母亲尊重妻子的权利去实现自己的人生追求,在亲情与爱情的两难困境中,他只得遵从人性选择孝道,给自己也给子女和家庭带来痛苦。而在多年之后,同样感受骨肉思念之苦的欧阳美美良知发现回到这个家,也是戏剧家对于人性的肯定和期望。邓绥宁的三幕剧《书香门第》(1969)也是在家庭亲情和矛盾中表现人性良知的。

这些着重表现人生价值的社会剧,大都是在男女爱情、家庭亲情的故事框架中彰显生命意义、人格操守、人性良知,基本上没有“反共抗俄”、“反攻复国”的思想内容。较之“反共”社会剧和“问题”社会剧,其艺术审美也有新的探索。首先,最突出的,是它既有外部性格、人生观念的激烈碰撞,又有人物内心世界的深层挖掘,人物性格描写趋于丰富深刻。因为人的生命意义、人格操守、人性良知,不仅是从剧中人与外部环境及与人的冲突中体现出来,更是剧中人与自我的内在世界冲突而显示的精神内涵。这就促使戏剧家朝向人的内在心灵进行深入开掘。漆若兰(《尽瘁留芳》)的尽瘁留芳表现在为了社会事业与邪恶势力的斗争,更表现在她为了女儿而压抑自己生命和爱情的内心痛苦。《风雨故人来》的剧情结构和矛盾冲突,就是围绕逃犯顾君毅的举止不安、内

心反常挣扎、事情败露痛心疾首、心灵彻悟悔过,来展开性格描写和人性良知的开掘的。其次,这些戏剧对于生命意义、人格操守、人性良知等的揭示,与普通人的家庭生活和人伦情感有更多联系,渗透着戏剧家更多的生活感悟和生命体验,因此较为真切感人。有些剧作带有自传性质就更是如此。王生善的《春晖普照》就融入了自己悲剧性的婚姻故事,有切身的体验和真挚的情感,写得生动细腻。《尽瘁留芳》是李曼瑰为纪念亡友伍智梅女士而作,也有作者自己的影子,非传记剧却具有浓郁的真实性和王生善说:“注入了真感情的作品,才能够感动人,使观众与你同悲同喜。”^①它赋予此类社会剧独特的魅力。再次,是这些戏剧在社会生活描写的基础上,还运用象征手法表现出具有哲理意味的戏剧意象。如《红鼻子》、《旋风》、《风雨故人来》、《长虹》、《萤》、《日月光华》等剧的情节和立意都富有象征味,有助于深化戏剧的社会人生内涵,并启发人们对于戏剧所反映的社会现象的思考。姚一苇的剧作总是留下问题让读者/观众去思考。“红鼻子”意象是象征性的,剧作的情节立意也是象征性的。戏剧结尾,红鼻子走向大海象征着什么?作者说:“我把这个问题留下一个大问号:他是去救溺水的舞娘?自杀?或另有用意?他会死吗?他会不会回来?……这个诠释,我们完全交给观众,端看个人对生命经验的领悟了。”^②

(四) 戏剧现代化的艰难拓展和突破

不难看出,上述 1950 至 1970 年代台湾的社会剧创作,真正表现“反共抗俄”、“反攻复国”内容的作品不多。所以有台湾学者说,当年有“许多社会剧也无非只是将反共的场景由国家缩影到家庭而已”^③,这是不大准确的。

关于这一时期台湾的社会剧创作,还有以叶石涛、夏志清为代表的两种截然不同的评价。叶石涛尖锐地批评当时大陆去台作家主导的包括戏剧在内的文艺创作,“压根儿不认识这块土地的历史和人民,也不想了解此块土地上台湾民众真实的现实生活及其内心生活的理想和心愿,更不用说和民众打成一片。一个作家的根脱离了民众日常生活的悲苦和欢乐,他们的文学无异是空中楼阁”^④。作为台湾本土学者的叶石涛,其学术和政治的偏颇是显而易见的。此期台湾社会剧中那些揭示社会问题、表现人生价值的作品,虽然不能说其社会生活描写达到怎样深刻的程度,但是它们在努力表现当代台湾的社会人生,这是无疑的。

夏志清则认为此期台湾文艺创作进入了一个“新时代”。他说:“但中国文学的新

① 见冯季眉《创造、诠释与超越——王生善教授的戏剧生涯》,《文讯》月刊革新第 72 期,1994 年 12 月。

② 姚一苇:《戏剧与人生》,书林出版公司 1995 年版,第 54 页。

③ 林鹤宜:《台湾戏剧史》,空中大学 2003 年版,第 215 页。

④ 叶石涛:《台湾文学史纲》,文学界出版社 1987 年版,第 88 页。

时代,确有别于前代,亦有异于中共文坛的地方,那就是作品所表现的道义上的使命感,那种感时忧国的精神。”^①夏志清笔下的台湾“文学的新时代”,主要指当时那些强烈“反共抗俄”、“反攻复国”的创作,也包括描写当时台湾社会人生的作品。作为随国民党赴台的学者,夏志清学术和政治的偏颇同样是非常明显的。夏志清更看重当代台湾文艺的“反共抗俄”、“反攻复国”的那一面,但正是在这里,包括戏剧在内的当代台湾文艺创作都成了政治宣传品。此期台湾社会剧中那些揭示社会问题、表现人生价值的作品,也正是突破了“反共抗俄”、“反攻复国”的模式,才取得程度不同的成绩。

显而易见,上述三种看法注重的其实都是包括社会剧在内的此期台湾戏剧中“反共抗俄”、“反攻复国”的内容描写。它们也可以代表学术界对于这一时期台湾戏剧的基本观点。就社会剧创作而言,这种观点遮蔽了此期台湾社会剧创作的多层面发展。

关于这一时期台湾社会剧创作中的“反共抗俄”、“反攻复国”倾向,白先勇有一段话,分析了当年此类作品所呈现的创作者的心态。他说:“国民政府迁台之始,即提出响当当的‘反攻复国’口号,从火车站到酒瓶标纸上随处可见,可谓无所不在。这官方的神话正好代表了流放者的心态:从大陆逃来的人,不过以台湾为临时基地,好发他们的美梦,希望有一天回到海峡的彼岸。国民政府统治台湾初期,这种神话在人民的政治心理上根深蒂固,没有人敢怀疑;当时的文学作品自然也反映在这方面,不免产生麻醉的作用。”^②当年台湾社会剧创作出现上述主题的作品也是自然的事。

然而社会剧创作突破了“反共抗俄”、“反攻复国”的八股模式。戏剧家把眼光转向他们所生活的台湾那片土地,关注当代台湾的社会人生,而把创作视野扩展到对于当代台湾现实中多种社会问题的揭示,扩展到对于生命意义、人格操守、人性良知等人生价值的表现,推动了当代台湾社会剧创作的发展。出现这种情形,在一定程度上它可以看作中国(包括台湾)现代戏剧传统的艰难传承,同时,它也体现出这一时期台湾戏剧多元发展的基本格局。即便是在张扬“反共抗俄”、“反攻复国”最激烈的1950年代,当局要求“战斗戏剧”,都是“要一方面激发反攻必胜建国必成的战斗信念,坚定民族自立自信的心理;一方面发挥戏剧正人心移风俗的功能,改进社会风气促进精神动员”^③。社会剧中着重“反共抗俄”、“反攻复国”内容的当属前者,着重揭示社会问题、表现人生价值的乃是后者的创作。在把“反共抗俄”、“反攻复国”当作主导政策的1950至1970年代的台湾,正是这些剧作的出现拓展和丰富了台湾戏剧,为1970年代末、1980年代初台湾戏剧的转型奠定了基础。

① 夏志清:《现代中国文学感时忧国的精神》,《爱情·社会·小说》,纯文学出版社1970年版,第79页。

② 白先勇:《流浪的中国人——台湾小说的放逐主题》,《白先勇自选集》,花城出版社1996年版,第407页。

③ 1956年台湾戏剧界“实践战斗戏剧 贯彻精神动员”大会宣言。转引自李皇良《李曼瑰》,台湾艺术大学2003年版,第59页。

不过严格地说,尽管上述社会剧突破“反共抗俄”、“反攻复国”的八股模式而呈现出戏剧创作的新生面,但是,在包括台湾在内的 20 世纪中国戏剧现代化的进程中,它仍然是一个艰难的曲折。诚然,它在一定程度上传承了中国(包括台湾)现代戏剧的描写社会人生的传统,可是在更大程度上,由于当局实施周密的戒严体制和思想控制,这一时期在整个台湾文艺界,“中国三十年代以降的新文学作家、作品、文论和台湾在一九三〇年前后的左翼作家、作品和文论的传统,都被强权禁刊和抹杀”^①,“五四”以来中国(包括台湾)戏剧和文学的启蒙精神、批判精神、人学精神、创新精神等,都不可能真正地传承下来。这就造成此期台湾社会剧描写社会人生的一些严重缺失。首先,它们大都是揭示伦理道德、不良青少年等社会问题,而不敢直面政治专制、白色恐怖、族群冲突等当时台湾严峻、重大、尖锐的社会矛盾。无论是夏志清所说的“中国现代文学是揭露黑暗,讽刺社会,维护人的尊严的人道主义文学”^②传统,还是杨逵所说的台湾的中国新文学“远离梦境,面对现实,对腐蚀社会的根源,追根究底,进而给予纠正”^③的传统,很大程度上都已失落。其次,是这些剧作表现台湾社会人生的视野和格局都不够宏阔,就是针对某个具体的社会问题或社会现象展开描写,而少有人学层面的关于生存、生命、人性等深层内涵的揭示,以及与人类共同命运结合起来的社会的描写。再次,是有些戏剧家的现代意识单薄,影响到剧作反映社会人生的深度和力度。尤其是《尽瘁留芳》、《萤》等剧歌颂女性的所谓牺牲精神,与现代女性的个性解放意识形成冲突。施淑莹(《萤》)宽恕丈夫在外寻花问柳,她觉得这是命运——“这个世界是男人的”。所以她有个比喻:“男人就好比挂在堂前的那盏明灯,女人就好比那长年埋没在炉底的火种;堂前的那盏明灯,虽然光芒四射,明亮夺目,说不定吹来一阵野风,它就会熄灭的!可是那并不要紧;只要那埋没在炉底的火种不灭,那盏灯立刻就可以再燃亮起来。”女儿听后为女人感到冤屈,施淑莹进而又劝说女儿要恭顺隐忍。这一时期台湾社会剧描写女性伦理道德的,大都持这种传统的思想观念。

这一时期台湾社会剧除姚一苇的《红鼻子》等个别作品外,绝大多数创作其艺术审美都少有探索,仍然是 20 世纪二三十年代西方话剧译介过来的“易卜生—斯坦尼”样式,甚至进一步,简单化到用“易卜生—斯坦尼”样式讲故事去宣传意识形态的地步。1960 年代台湾已经开始的借鉴西方的现代派尝试,在戏剧界更是没有反响。这是为什么呢?此乃戏剧在当代台湾文坛的特殊情形所决定的。当局总结现代社会斗争的经验教训,“在形式和技术上认识了抓住剧场运动的重要性。1950 年以后,台湾剧场受到最严苛的‘安全’监视。中国三〇以迄四〇年代民族·民众剧场充满活力的传统

① 陈映真:《学习杨逵精神》,载陈映真编《学习杨逵精神》,人间出版社 2007 年版,第 124 页。

② 夏志清:《中国现代小说史》,刘绍铭等译,复旦大学出版社 2005 年版,第 14 页。

③ 杨逵:《梦与现实》,《潮流》1948 年 7 月夏季号。

在台湾中绝。国民党党、军文工团体包办了台湾剧运”^①。而当局着重宣传,是反对戏剧的现代主义探索的。1952 年张道藩就强调:“纵情的个人色彩浓厚的浪漫主义的文艺形式,非我们目前所需要。属于新浪漫主义的唯美派、颓废派、象征派、神秘主义、享乐主义等文艺形式,和超现实主义的文艺形式,尤非我们目前所需要。”^②不仅如此,社会剧在某种意义上如同“反共抗俄”剧,因其现实题材的意识形态性也被管控得甚为严格。所以,运用“易卜生—斯坦尼”样式演绎故事,以宣扬意识形态、阐释伦理道德的创作比较多,而对于人的关注比较少,更缺乏对于人的内心世界、精神情感的深刻描写和挖掘。它同样影响到戏剧反映社会人生的广度和深度。

[作者单位:南京大学文学院]

① 陈映真:《迎接一个新而艰难的时代》,《都市剧场与身体》,稻乡出版社 1990 年版,第 2 页。

② 张道藩:《三民主义文艺论》,1952 年 5 月 4 日《联合报》。

近代两次大规模“禁调”原因辨析^{*}

杨 智

摘 要:晚清及民国,彩调剧曾遭遇两次大规模禁演过程。究其因,史家一般认为是其内容上的“淫秽小调”等所致,而忽视其生态原因与民众基础的探究。笔者认为,彩调剧与官方文化的隔膜与疏离,以及“对子调”等根植于民间的艺术表现及受众基础,才是当局主要禁忌所在及“禁调”深层原因。

关键词:禁戏 彩调剧 对子调 唱彩茶

晚清与民国,彩调剧被大规模禁演的两个主要时期均在其走向成熟阶段。

一是彩调剧从农村进入城市文化生态圈阶段。在正式进城之前,彩调剧的表演是由半农半艺的农村艺人,在农闲时于村头巷尾搭个简单的台子,唱个小曲以减轻劳作辛苦的纯娱乐行为。它大都倚仗农村的节日习俗进行表演,所以兼具“娱神”、“娱人”性质。在其本质上,作为“快乐的山茶花”彩调剧,比起傩戏来说相对远“神”而近“人”。特别是圩日表演,它在彩调从自娱自乐的走村串寨发展至供人们精神消费的城市化阶段发挥了重要作用。所谓“圩”,也可解释为“赶集”,它是古代相对独立的民间定期交流的习俗活动。其本来意义是为几个相邻村子的村民提供交换农业产品或生活用品的平台,后来成为民间文化娱乐交流的重要载体。在西南少数民族地区,作为农村定期集市的“圩”,一般三日或七日一市。根据史料记载,广西灵川县大河圩在乾隆十六年(1795)立圩招商,当时共计有 11 个村寨为大河圩立圩演戏,长达 21 日。那时,灵川周遭桂林地区其他圩镇戏剧活动已经相当活跃,“戏班演员众多,可以说处处有戏班,村村有演员。唱戏、演戏成了当地一个普及性群体活动”。那时,演出剧种包括“傩戏、昆曲、湖南祁剧”,“圩场演戏成为人们一项常态化的大众娱乐活动,圩日观戏成为百姓十分热心的一种民间传统习俗”。^① 圩镇活动推动戏剧发展,将戏剧演出从原来的游

^{*} 本文为广西哲学社会科学规划课题项目(12BZW001)阶段成果。

^① 阙真:《广西戏曲与文献论稿》,广西师范大学出版社 2015 年版,第 14 页。

村走寨逐渐推向城镇演出,彩调剧即属于此。以永福彩调为例,永福彩调唱进永福县城是在清道光八年(1828),“在一次重修文武状元祠的竣工典礼上,韦酉生把‘灯’唱进永福县城”^①。

光绪年间,永福彩调大师傅林锦溪的徒弟秦老四两次将彩调唱进桂林城。第一次是在光绪十九年(1893)元宵佳节,“桂林北门内大车马店的老板请秦老四夫妇班进城唱灯闹元宵。于是秦老四夫妇班在安定门内这家车马店唱了一夜元宵灯”^②。“但是,当时桂林城一直是在禁淫调的,所以秦老四第二天还蒙蒙亮就出城门了。”第二次是光绪三十一年,秦老四在桂林西街唱花灯(以男女间打情骂俏为主要内容)《夫妻采莲》。秦老四进城演出,被认为是永福彩调进城演出的肇始。^③

清光绪十五年(1889),彩调剧进桂林城不久,桂林八街便有《公议禁约》:“或赛神而羁累图圉,或打鼓而致辱街邻,甚至狡童、浪妇、泛棍、博徒,庙内歌唱采茶,尽演宿柳眠花之剧”,“不独褻慢神灵亦玷辱里党,不堪极矣,识者伤焉”,“不清其源,徒理其末,容有济乎?”《公议禁约》共有十则,其中第四则为“绝唱灯以端风化,唱采茶灯,一派淫词艳曲,神不必享,且于神怒而亦大坏风俗。自今禁止,不独本庙戏台不容再演,即八街避处搭台,亦不准,违者公罚,抗者稟究”^④。

从秦老四进城演出及《公议禁约》中知,“禁调”是在彩调入城演出前便有了的,至少是在永福彩调入城前便有了。并且,“禁调”非特指禁彩调,而是禁采茶戏,彩调只是采茶戏系列的一个剧种。但是,可以明确的是,彩调剧在进桂林城时即被官方视为“淫调”,明令禁止演出。这应是彩调首次“被禁”。因为被禁,彩调剧在桂林城里的演出很有限,光绪年后期官方管理尽管有所松懈,彩调剧也只能在城里偏僻的地方如西街唱演。1911年,桂林城阳桥头出现了第一家班社“仙家班”。同时还出现除菜市之外的其他彩调演出场所,如戏园子。民国以后,古化县(今永福县白寿镇)遭受大水灾,洪水淹没古化县全城,灾情极为严重。当时桂林的官吏借救灾之名,把附近彩调班子调来桂林城,在洋桥附近合并为一个“辞园”戏班,以救灾会名义售票演出。“从此开始,彩调就这样有了第一个园子,在城市里扎下了根。”^⑤

彩调剧进桂林城之后,一直处于被禁阶段。尽管一直被禁,彩调在各地城镇演出的表演却很频繁,很快便为其迎来发展的黄金时期。同样以永福彩调为例,清末民初,永福的彩调班子发展很快,除了在清中期农村已经出现了的坐地班、宗族班、过山班、

① 梁熙成:《永福彩调史稿》,广西师范大学出版社2014年版,第162页。

② 梁熙成:《永福彩调史稿》,广西师范大学出版社2014年版,第162页。

③ 梁熙成:《永福彩调史稿》,广西师范大学出版社2014年版,第163页。

④ 阙真:《广西戏曲与文献论稿》,广西师范大学出版社2015年版,第24页。

⑤ 顾乐真、杨爱民:《彩调的第一个园子》,《中国戏曲志·广西卷》编辑部《广西地方戏曲史料汇编》(第六册),内部资料1986年版。

元宵班,彩调在城镇这一商业竞争环境中还出现鸳鸯班和凑凑班的新型班社类型。如莫景光主持的江湖班、以阳怀卿为班主的蒙岭鸳鸯班、矮岭鸳鸯班、罗锦凑凑班等,班社间互相搭班表演,活跃在各城镇郊区及乡野之间。在这期间,调子班还与桂剧同地甚至同台演出,在交流中丰富发展自身的表演艺术形式。作为地方小戏,彩调的剧本创作是由艺人自编自演,所以临场填词的随意现象较为普遍,演出常常无固定剧本剧目。这个时期,剧目表演形式呈现多样化,入城前只单纯反映农村生活的“对子调”和“三小戏”,发展到了表现多角色市井生活戏剧的“江湖调”(共三十六出)。同时为了演出剧目,满足小圩镇市民的需求,话本小说、流传民间的“二十四孝”故事、劝善的《法戒录》等先后推出。这其中,《独占花魁》、《孟宗哭竹》、《卧冰求鲤》多为即兴编演的“海水戏”,它们与花鼓戏本子各行其是;有的还吸收了匏带戏剧目,演大戏如《秦香莲》、《朱洪武登基》、《宝莲灯》、《七仙女下凡》等。彩调入城后,班社里职业唱戏身份的调子艺人成为这个阶段发展彩调艺术的主力军。他们到广西境内外游走演出,扩展、巩固了彩调剧的受众基础,许多调子艺人成为人们熟知的名角。临桂县廖家班调子第一代坤角廖双姑、廖四姑,桂林调子“四大状元”秦老四与骆少廷、朱五八、冷烙铁,柳州彩调“名旦”吴老年、潘老扭等,均是这时期崭露头角的一代艺人。广泛的受众呈现彩调剧强大的生命力和影响力,奠定了彩调剧在广西及其周边省份众多戏曲艺术中的坚实地位。彩调剧像桂剧、粤剧、花鼓戏等其他剧种那样,成长为其流布地当时一般民众观看欣赏甚至消费的主要剧种。

清末民初,彩调在城市的演出经历了“唱赌戏”阶段。这在一定程度扩大了彩调在城镇演出的传播和发展,也从某种程度为官方后来禁调坐以口实。民国三年(1913),广西军阀籍酬军饷之名大扩民脂民膏,于是在各地城镇挂牌开设赌场,并将桂剧、彩调等传统戏曲搬进赌场,以满足众赌徒的娱乐需求。彩调剧借此唱赌戏的契机,一方面在城镇获得相对固定的演出场所,演出频繁,并在与桂剧等戏曲同地同时演出中相互切磋,甚至出现“对台戏”的新的表演形式,即,甲、乙、丙班相互竞争的对台演出剧目。另一方面,彩调剧据此扩大了传播地域,彩调艺人以唱赌戏之名将彩调唱至桂林、荔浦、柳州、庆远、宁明等城镇,于是各地先后出现数十个彩调戏班,每班二三十人不等,分别以“群乐园”、“同乐园”、“四和园”、“喜乐堂”等命名。与此同时,由于赌戏趣味一般较低,所以那段时间的彩调剧创作一味取悦赌场听众,纷纷滑向媚俗。尽管在辛亥革命期间,彩调还演出一些宣传戒烟、禁烟的戏剧如《王三吹烟》、《大脑壳戒钱》等剧目,甚至为宣传辛亥革命和资产阶级革命思想,编演了像《推翻满清》这样应时的剧目。^① 这是彩调入城之后,第一次有案可稽长时间与官方合作。彩调流入“唱赌戏”,其所带来的“繁荣”是以“滑向媚俗”为代价的;尽管,这种“代价”在近代彩调史上尚属

① 顾乐真:《广西戏剧史论稿》,中国戏剧出版社2002年版,第250页。

首例,体现出作为弱势文化发展的局限性。

二

晚清及民国,彩调剧在广西第二次大规模禁演,是在1930年代。

自1927年始及以后,国民党当局为加强思想控制,对包括广西地区在内的民间戏剧活动进行明令限制。1927年11月23日,广西省党部强化戏剧审查,对南宁市各戏院、酒店等戏剧演出场所发布函告。《函告》在陈述其目的时称“各种戏剧亦属于宣传性质,且具有极大之威动力,转移人心,极为迅易。故凡戏剧排演,稍一不慎,则贻害社会良深,甚至演成反动戏剧,尤足以危害党国”,“故为防止反动宣传及行使职权起见,特制定审查员证章,分给本部职员,随时凭章到各戏院剧场施行审查”。^①这是现今可见桂系形成文字的最早戏剧审查公函之一。

从这则函告中知,桂系审查戏剧的目的,是害怕戏剧“演成反动戏剧,尤足以危害党国”;针对的是所有戏剧,而非特指彩调剧。显然,这则函告只是临时举措,尚未形成对广西戏剧的整体整饬。但是,到了1929—1931年,随着百色、龙州起义相继爆发,有民间戏剧演出的地区在广西被认为是“曾被赤匪扰害区域”,于是被当局施行“特种社会教育”,由省教育厅“转飭田(南)镇(南)两属酌办”,务使民众“信仰三民主义”、“拥护中国国民党”。实施方法为“发起各种浅显扼要的山歌、田歌”、“改良说书及唱词小调”等,^②试图“发扬艺术之工具”,以“促进社会教育”。于是,彩调剧等民间戏曲整体被打压,广西境内两年建立20多个“革命剧社”^③。这些“革命剧社”的兴起,不能算作彩调剧第二次被大规模“禁演”先声,但至少可以说明,民间戏剧活动与官方文化的隔膜与疏离已成事实,特别是彩调剧等本身与官方意识形态诉求有隔阂的民间小调,受到排挤,至少是边缘化了。

桂系大规模禁演彩调等民间戏剧,是从20世纪30年代开始的。1932年1月,广西省政府正式颁布《广西改良风俗规则》。在《规则》中,明令取缔婚嫁、丧祭、生寿、喜庆及赌博等其他一切陋俗活动。其中的第五章第24条则明确规定,民间“不得迎神建醮”。第34条规定“倘集歌好唱和淫邪歌曲,妨害善良风俗,或引起门斗者,得制止之,其不服者,处以一元以上五元以下之罚金,或五日以下之拘留”^④。《规则》之后,广西三江县改良风俗委员会紧随其后,并在此基础上做了补充。其中的第二十条为“禁止演唱小调及有碍风化之戏曲”,明确把彩调列为查禁对象。随即龙州县自治委员会开

① 《广西党务》月刊第7期,1928年1月1日。

② 《广西党务》月刊第7期,1928年1月1日。

③ 《梧州西风剧社征求社员启事》,梧州《民国日报》1932年1月1日。

④ 《广西改良风俗规则》,南宁《民国日报》1932年1月15日。

会决议呈请县政府“对唱调子,先将首事人制止,违背者送县拘究”,严责查禁“唱淫秽小调”。^①

在此期间,彩调之乡桂林县(今桂林市)、龙州县、三江侗族自治县等地,也陆续发布了禁演彩调的布告或禁令。其中,桂林县的布告内容有:“查演唱花调^②,早经布告严禁在案,近闻仍有不遵禁示,或藉废历闲年,暂图娱乐为词,以致重行演唱。自应重申禁令,合行布告,仰闾邑人等知悉。须知演唱花调,不特伤风败俗,且恐易聚歹人。本邑清乡结束,稍庆安宁,如因演调关系,聚集人众,歹徒乘机窃发,以致死灰复燃,必然碍害公安,前功尽废。自此次布告之后,无论各处赌场、街市、村庄,如再敢藉故演唱花调,定将调班各名及为首组织演调之人,概行拘案严办。各区区长,办事员警,查禁不力,亦予以相当处分。除分令各区公所外,仰各遵照,此布。”^③显然,在这则布告中,禁调已要求全面展开,目的非仅为“唱花调”、“伤风败俗”内容,而是“恐易聚歹人”,为当局维护政权考虑。为此,龙州县还具体出台了惩治措施:“对于唱调子,必将首事人制止,违背者,送县拘究。”^④

到了1935年,禁调的基调没有改变,不过惩罚更具体,更严厉。当年的《玉林日报》刊登了玉林县政府“查禁”布告为:“玉林县政府布告:查平山乡公所报称:‘查采茶、勾嘴、牛戏等故事,系属民间陋习,其唱出歌词,特非谑浪勾挑,抑且举动淫褻,伤风败俗,莫此为甚。而况值此冬防时期,奸匪到处蠢动’,‘歹人更易于混迹,治安方面尤有妨碍,特请县严厉禁止演唱。’兹悉。县政府以关于唱演采茶、牛戏,难免各乡不无同样事件发生,除通飭各乡,随时查禁外,现并布告周知”。^⑤

桂系查禁彩调,与晚清政府相比,行为还是有着明显不同。二者尽管以“有伤风化”名义禁戏,桂系主要还是出于政权维系考虑。但二者禁戏产生的后果却如出一辙,均对本身力量相对薄弱的民间小调以致命性打击。其扣押唱调艺人、破坏唱调活动等打击性行为,使得彩调等民间戏曲生存和发展的空间明显受到打压。

总而言之,无论是清朝末年还是民国年间,两次大规模的禁调却屡禁不止,彩调即便是在最严厉的“禁调”时期,其表演也从未间断,其生存的根基与观演基础十分牢靠。一方面,彩调艺人辗转于广西边境的农村山寨,继续发挥调子作为民间草根艺术的生命力,延续其发展根基;另一方面,彩调艺人为了在艰苦环境下谋生存,甚至跟桂剧等其他剧种搭班同台演出,不断丰富自己的剧目创作和表演艺术,显示出了其牢固的社会根基与艺术生命力。这就不是彩调剧本身的问题,而是其他方面的缘故。

① 南宁《民国日报》1933年6月10日。

② “花调”即为“彩调”。

③ 梧州《民国日报》1933年2月3日。

④ 南宁《民国日报》1933年6月10日。

⑤ 《玉林日报》1935年12月5日。

三

彩调的根基在民间。民国之前,彩调一直以民间小调著称且流布于乡野,且长时间被禁却屡禁不止,还是在于其民众根基。

早在清咸丰至光绪年间,永福县等地就已经有不少调子班到各地演出,桂中地区的宜山县等也不例外。清中后期,桂北地区已经有彩调的痕迹,甚至在当地已设立有彩调班社,咸丰元年(1851)宜山县北牙乡仲连村牛牢屯成立喜乐堂调子班。宣统三年柳州艺人梁仕才到宜山县设馆授课,组建群英乐调子班。光绪十二年(1886)柳城县三界庙戏楼落成,特邀桂林金凤调子班前来“踩台”。光绪二十年(1894)柳城县六塘乡三界村沈小瑞、覃小六、覃明安等组建调子班。“光绪三十二年(1906),桂林调子艺人黄五率领‘过山班’到柳府(桂林)演出,光绪三十三年(1907),桂林两名调子名师黄脚鸡到柳城县大埔唱调,同时收徒传艺。”(《柳州县志》)清末民初以柳州、宜山为中心的桂中地区的彩调活动更频繁活跃。其宜山县北牙乡重金聘请柳州调子艺人林四九前来教馆。还出现一些表演技艺高明、观众熟知的彩调名角,宜山“四大名旦”吴老年、潘老扭、“剃头佬”和倭贵。除了柳州、宜山中心地区,桂中其他地方也出现彩调表演及班社,宣统三年(1910)融县也出现彩调演出(1910年《融县志》)。民国二年(1912),象州艺人许老四到鹿寨县四排乡石庙设馆,并成立由30余人组成的调子班。民国初年,艺人林中山在罗县城黄金传授调子戏,演出《下南京》、《娘送女》等剧。民国八年左右,象州县阴阳班到武宣、黄茆、二塘、东乡等地赌场演出,民国四年(1914)艺人覃正明、李五六(长安人)率班在长安(今融安县城)一带演出,调子从此在融安扎根。民国十二年(1923)罗城县四把街艺人吴全利从柳州学艺返乡,组建罗城第一个调子班,成员有吴泰山、吴茂林、吴正英等。民国十二年(1923)临桂县两江艺人谢广和组建卡斌乐调子班,从两江出发,1924年来到长安(融县)板榄圩、三江等地演出,民国十八年(1929)罗城县东门镇艺人覃鲁卿,从柳州、鹿寨学艺归来,组建调子班。成员有廖根林、朱志中、欧阳旭等人,先后到柳城的东圩、罗城的小长安等地演出。民国二十年(1931)调子艺人黄六一到鹿寨马坳村开馆授艺,收艺徒12人。^①

1933年以后,宜山等地统治政府禁调,彩调活动受到限制,调子班社的活动主要在边远山区,有时也会出现在柳州、宜山县城的城区或市郊进行演出。民国二十九年(1940),宜山县北山街蒋胜兰编写的以抗日救国为主题的《替夫从军》,由北山街业余调子班在北山、梅山同等地演出。戴云忠饰演瑶公,黄桂福饰演瑶婆,蓝荣芳饰演儿子。民国三十年(1941)10月,柳州郊区艺人曾老五、黄振清、何东甫、谭子瑞(谭老

^① 《彩调剧词典》编委会编:《彩调剧词典》,广西民族出版社1999年版,第438页。

友)、龙光显等 10 人组成群乐调子班,演出于柳州飞燕大舞台,为时一月,演出剧目有《娘送女》、《七世夫妻》、《赶子牧羊》、《董永卖身葬父》、《云南追夫》等,是为调子艺人在城市舞台售票演出之始。尽管如此,宜城县县长姚崇武还是派人到四练包围正在演出调子的场所,当场宣布禁演彩调。^①

一般看来,清末民初及以后,彩调剧进城,特别是在桂林城,相比于农村比较宽松的政治环境,城市“禁调”的态度十分强势。彩调剧在桂林城的演出场所,基本被限制在城市边缘地带如原是菜市场的桂林西街。这在一定程度上限制了彩调剧在城市这一拥有丰富文化生态资源环境中的适应、传播与发展,不能像袍带戏桂剧那样成为雅俗共赏的戏剧艺术。但是,由于彩调剧艺术本身所具有的深厚的草根性,能够获得广泛的群众基础,在民间拥有的影响力越来越大,其社会功能越来越凸显,甚至一度被政治力量关注甚至用来作为宣传教化的工具。

四

彩调剧本身所具有的草根性,首先体现在表演艺术上。当彩调从以汉文化为主的桂北地区传至聚居着众少数民族的桂中、桂西等地时,为了吸引受众,它在内部生态上吸收了采茶歌舞和众少数民族歌舞、民俗艺术等表演艺术。在桂中地区,以柳州、宜山为中心聚居了诸少数民族,在秦以前的百越文化阶段,这些少数民族地区的边民热情善良、热爱歌舞,或处于娱神或娱人的目的,有丰富的歌舞活动,自古广西有“歌海”之称,如壮族三月三的歌墟,“可能是祭祀氏族女始祖节日遗留下来的歌舞形态”^②。彩调在传入桂中进行表演的过程中广泛吸收当地各少数民族丰富的山歌和民间歌舞表演艺术,如舞龙舞狮、杂技、采茶剧表演动作,丰富表演艺术,使其彩调表演更轻松、活泼。在一些讲述青年相恋的“二小戏”如《探干妹》、《跑菜园》、《茶山会》中,彩调剧吸收采茶戏中的“对口调”、“盘灯调”等曲调,使演唱节奏轻松明快,其中表现男女对唱时,有男舞折扇,女挥方巾,对舞扑蝶,捉蜻蜓和追、跑、过桥、跳沟等一系列欢快明了的舞蹈动作,表现出“有歌必有舞,缺舞不成歌”载歌载舞活泼的场面。在《王三打鸟》一剧中,王三与毛姑妹趁毛母不在家时,两人在家兴高采烈,对舞欢歌,唱“四门摘花”,同时配以摘花、送花、戴花和亮相等一系列舞蹈身段,使得剧情始终洋溢着青春活力。同时,一些民间杂技表演如打渔鼓、打酒杯、打瓢羹碟子、跑纸马、踩高跷、舞蚌壳、抛绣球、面具舞、刀舞、剑舞等悉数被彩调一一吸收,极大地丰富了彩调艺术表演。比如传统剧《大闹屠行》等剧目,剧中不同程度地融进了民间常见的歌舞、杂耍成

① 《彩调剧词典》编委会编:《彩调剧词典》,广西民族出版社 1999 年版,第 438 页。

② 张庚、郭汉城主编:《中国戏曲通史》,文化艺术出版社 2014 年版,第 5 页。

分,以及矮桩、中桩、高桩等独特的表演形式,还有锣、鼓、二胡、唢呐等民族乐器。这种善于博采众长的做法,使其艺术表现力大为增强。

在彩调剧形成的过程中,“对子调”被认为是彩调剧的最初形式。从现有的传统剧目中,可以分析出由一丑一旦表演的“二小戏”即“对子调”,是彩调最基本的表演形式。无论是“独角戏”或者是之后的“三小戏”,都是在“对子调”的基础上形成的。一般来说,由一旦一丑表演的“对调子”是民间小戏形成的关键,因为它具有人物对话、叙事的因素,是成为“戏”的关键,“这一点所有研究者已经达成共识”^①。但对于具体“对子调”的缘起,各研究者有不同认识。阙真在《彩调》一书中认为对子调的形成跟广西歌圩有密切的关系。歌圩,是壮族地区一种传统的群众性文娱活动。每年在农闲和节日,定期在固定地点举行一次或多次,每次一天或数天不等。届时青年男女从各地汇集,进行对唱,一般用随编随唱的歌词,以表述爱情、庆贺丰收、祝福平安、增进友谊为主。“歌圩是普遍受到各族人民欢迎、喜爱的活动”^②,阙真进而认为歌圩爱情主题跟表达形式跟彩调对子调相似,所以“彩调舞台上的对子调,完全是改造后戏拟化的歌圩,或者说是歌圩的缩影”^③。梁熙成在《永福彩调史稿》一书中认为“对子调”也是“师徒同台二人戏”,即是“从独角戏发展演变而来的”,“独角戏艺人年纪大时需要单带一个徒弟帮衬”,“出现的时间,比独角戏稍晚”,二者关系“只是绿叶衬红花”,“但随着前辈艺人们的不断实践、开拓、创新,不久就与独角戏并驾齐驱”,“再到后来,有取代独角戏之势”,^④而独角戏则是清乾隆后期,学灯人在各村寨自行独立表演,“一人百样脸,演谁就是谁”^⑤。

清中后期,彩调剧发展过程中出现了一位重要的人物,即被尊称为“调子宗师”的蒙廷璋。蒙廷璋,约1829年生于永福县民板里江尾村,天资聪慧,16岁拜临村虎坐村唱灯艺人韦西生为师学灯,后唱灯成名。同治三年(1864),蒙收了12名弟子,在江月社的塾馆里第一次教灯授徒。光绪十三年1887年去世,被后人尊称为“调子宗师”。蒙廷璋首创开馆授徒,专门从事调子教馆事业先例的行为,使得彩调艺人“唱戏为了不劳动”、“有碗干净饭吃”,即唱灯教调的行为初具职业性质。在艺术表现上,蒙廷璋是彩调艺术的集大成者。腔调上,蒙廷璋定“呵嗨呦”作为开口调,创立“蒙腔”。角色上,蒙廷璋借鉴袍带戏——桂剧分行当的做法,把徒弟们分成丑角和旦角两种相对固定的角色。剧目编订上,蒙廷璋把每年教馆开列的调子都记成桥本,共编24本,每本记有12出调子的桥路,其中三本流传于民间,成为彩调传统剧目,俗称“三十六出江湖

① 阙真:《广西国家级非物质文化遗产系列丛书——彩调》,北京科学技术出版社2012年版,第7页。

② 阙真:《广西国家级非物质文化遗产系列丛书——彩调》,北京科学技术出版社2012年版,第8页。

③ 阙真:《广西国家级非物质文化遗产系列丛书——彩调》,北京科学技术出版社2012年版,第11页。

④ 梁熙成:《永福彩调史稿》,广西师范大学出版社2014年版,第36、37页。

⑤ 梁熙成:《永福彩调史稿》,广西师范大学出版社2014年版,第31页。

调”。总之,彩调宗师蒙廷璋最终“使彩调成为一个成熟的剧种”,弟子遍布永福、罗锦、临桂一带。与之同时间出现的还有另一个彩调剧大师——林锦溪,原本是林田村唱灯传承人,为了跟当时备受民众追捧的唱灯蒙廷璋比高下,违背了“传内不外唱”的唱灯传统被赶出林田村。后来林锦溪赌气跟随湖南花鼓艺人到湖南唱灯20年,直到光绪十五年(1889)才返回罗锦村,并且带回已经植入花鼓小曲的调子,形成新的腔口,成为有异于蒙廷璋风格优美清新的调子。^①从湖南回来的林锦溪教授出义方朴、秦老四等高徒,与蒙廷璋的众多弟子一起成为继蒙、林二人之后从事调子事业的彩调艺人,继续教馆授徒、游村走寨,进行彩调演出活动,传承调子事业。

清中后期,在桂北农村,唱调已经很普遍,一般的村民都可以在年节或平常农闲时请师傅来教调,或者去调馆学调。同时,在当时的农村已经形成相对成熟的班社组织管理运作方式和班规习俗,如拜祖师爷牌位、入门拜师、教年馆、月馆、班规、台规、拜帖、打加官等。总之,清中后期的彩调已经发展成熟并得到广泛传播,除了其发源地桂北地区,广西境内的其他地区,与广西接壤的湖南、云南、贵州等地,甚至境外如越南,都有彩调走过的痕迹。彩调也是在此时从农村开始唱至城镇郊区,且班社众多。以永福彩调为例,据统计,从同治至清末,在永福出现并离开永福游走各地的彩调班社有二三十个,其中有一些还具有较大的影响力,如林村坐地班、江尾村灯馆、锦溪班、莫加班、碎米田班、莫家班、秦老四班、莫子纯班、不饱肚班等。与遍地的班社相呼应的是从事调子事业的彩调艺人群体壮大,以蒙廷璋、林锦溪为第一任大师傅,教授出的徒弟还有黄天祥、莫子纯、林十三、秦老四、义方朴、黄天祥、莫三等都有各自擅长的表演技艺和特色。由于调子的授徒、教馆、演出方式、剧本创作都具有很大的随意性,只要性情喜欢唱调,都可以成为彩调艺人。所以这个时期,彩调在音乐唱腔上也有重要突破,一是由林锦溪在1889年从湖南带回花鼓灯腔调与当地民间小曲相结合,优美动听,丰富彩调曲调。“只有固定的牌子,没有固定的唱法。”另一方面,“由蒙廷璋根据诗词抑扬顿挫的音律创造出来的蒙腔一板、蒙腔二板奠定了彩调的板腔基础”^②,因此彩调剧在此时已有基本曲牌。表演艺术上,彩调在道光、光绪年间受到桂剧、湖南花鼓戏的影响,从一丑一旦的“二小戏”演变为一丑一旦一生的“三小戏”,走向了戏曲化。总之,无论是彩调内部生态还是外部生态都在清朝中后期趋于成熟,并且为民国时期调子进入发展的黄金时期奠定基础。

迄今为止,彩调剧传统剧目可见有500多个,其中大部分为清末民初时期创作。也就是说,它们是在历史上两次大规模禁调时期创作而成的。其代表作三十六出“江湖调”,绝大部分也是这个时期的产物。这其中,《双打店》、《双摆渡》、《双推磨》、《小看

① 梁熙成:《永福彩调史稿》,广西师范大学出版社2014年版,第227页。

② 梁熙成:《永福彩调史稿》,广西师范大学出版社2014年版,第231页。

牛》、《打皮掌》、《打草鞋》、《王三打鸟》等剧目,从总体上看,不仅表演形式生动活泼,而且其内容绝大多数可谓朴实健康,有插科打诨之乐,无“淫秽小调”之意,它们代表着彩调剧的主流。由此看来,近代史上官方两次大规模禁调,还有别的玄机及深层要义。

[作者单位:广西大学文学院]

《全金元词》与《全元散曲》重收调牌辨析^{*}

——以【人月圆】、【黑漆弩】两调为中心

刘 芳

摘 要:律词与北曲小令同为长短句调牌体文学,体制十分类似。古人对这两种文学体裁的差异性并不清晰,往往将词曲混称、混入合集。现代学者对词曲的分辨主要依据古人词曲谱对调牌的分类,因此对词谱曲谱两收的同一种调牌无法分辨。在《全金元词》和《全元散曲》的小令中,有两支被重复收录的调牌,即【人月圆】与【黑漆弩】(又名【鹦鹉曲】)。虽然这两支调牌定位都很模糊,但二者之间有体制格律上的本质区别。【人月圆】在宋金元历朝都遵守词律,呈现出步节整齐类似律诗、韵位稀疏不可三声通押、只论平仄不论阴阳上去等词律特征。而【黑漆弩】的格律更近于律曲,具有步节松散、韵位紧密、特定处需区分上去的曲律特征。因此【人月圆】应仅收于词集,反之【黑漆弩】应仅收于曲集。由此可以看出,律词和律曲的分辨不能依据词曲谱收入情况,而必须根据两种文体格律制度上的明确差异。

关键词:律词 律曲 词曲集 格律

词与北曲小令是两种不同的文学体裁,前者盛于两宋,后者兴于元代。然而从金元时期乃至明初,文人对曲体的独立性、词曲分界等方面尚无清晰认识,往往混淆词曲,视二者为同种文体。他们经常将元曲小令称为“词”或“乐府”,如周德清于《中原音韵》中以“正语作词起例”标其篇目;元王恽《秋涧乐府》中既有词作,亦有曲作;明代曲选有名《词林摘艳》、《词谑》、《词林逸响》者。自明代中期,古人才将“宋词元曲”并称,如明胡应麟《少室山房笔丛》云:“汉文、唐诗、宋词、元曲,虽愈趋愈下,要为各极其工。”^①可知词曲学家是逐渐有“词曲分途”意识,开始将诗、词、曲列为平等文体的。然而元代有诸多北曲小令作品,属于“讲究格律”的“律曲”^②范畴,它们与词同为长短句,且较于套曲结构更为整饬,音节顿挫,少用衬字,其体制处处与词相似,二者难于分辨。

^{*} 本论文为2014年江苏省社会科学基金项目“昆曲传统曲律的现代传承与革新探索”(项目编号:14YSC001)阶段性研究成果。

^① 胡应麟:《少室山房笔丛》,中华书局1958年版,第562页。

^② 洛地:《词乐曲唱》,人民音乐出版社2001年版,第14页。

古人在辑录词曲集、编写词曲谱时,也时常混淆。

现代学者在辑录词曲时已经注意到分辨二者的差异。例如,唐圭璋所编《全金元词》凡例云:“金元人词集中,往往掺入曲调,如王恽《秋涧乐府》中,竟有三十九首曲调,其他作家亦多类此。是编于词集之中曲调如【天净沙】、【凭阑人】、【小桃红】、【干荷叶】、【水仙子】、【折桂令】等皆不辑录,至如【太常引】、【人月圆】等调,词曲全同,无法区分,则仍于词集中保留。”^①隋树森《全元散曲·自序》也提到:“元人词集也是辑元人散曲的一块园地。由于词牌的名称和曲牌相似,甚至有的完全相同,词曲又都是长短句,词和曲中的小令有时就会互相混淆,朱彝尊从曲选辑词,而词集之内,往往也有小令可辑。例如王恽的《秋涧乐府》里就有不少小令,元好问的《遗山乐府》、张弘范的《淮阳乐府》、沈禧的《竹窗词》,以及其他元人的词集,也偶然有夹杂着散曲的。”^②说明现代学者已经注意到古代词曲二体多被混淆错收,并在辑录工作时尽力避免此问题。但是,唐、隋两位学者在做辑录工作时,对词曲调的辨体主要依据的是词曲谱对调牌的分类,即以各家词谱中所载为词,词谱中明确说明属于“元人小令”的归于曲,各类曲谱中所录元明清曲调为曲。这样做,能够区别绝大部分词曲,但对于词曲谱中都有收录,且句式格律完全一样的作品无法分辨。

在《全金元词》和《全元散曲》小令部分,有一些曲调是被重复收录的。以调牌名分类,有【太常引】、【秦楼月】、【人月圆】、【黑漆弩】四种。其中【太常引】、【秦楼月】仅有张可久【太常引·姑苏台赏雪】、【秦楼月·北曲聊乐府后集苏堤渔唱】(寻芳履)各一首,当属偶然误收,因为张可久【太常引】有四首,其余杨果、刘秉忠、杜仁杰、王恽等十几位作家均有【太常引】词作,而【秦楼月】词牌,张可久有三首,刘秉忠、王恽、刘敏中、蒲道源等作家也有【秦楼月】词作。因此《全元散曲》收【太常引】、【秦楼月】各一首是辑录时的偶然不察,不是因为编者视两调牌为曲。此外,【人月圆】、【黑漆弩】(又名【鹦鹉曲】)两调是真正被两书大量重复收录的,因此本文的考察以【人月圆】、【黑漆弩】为中心。

【人月圆】与【黑漆弩】被编词曲集者认为“词曲全同”,两调都有由北宋传入金元的过程。【人月圆】始于北宋王诜,金代吴激所作【人月圆】流传广泛,《容斋随笔》记之曰:“先公在燕山,赴北人张总侍御家,集出侍儿佐酒,中有一人意状摧抑可怜,叩其故,乃宣和殿小宫姬也,坐客翰林直学士吴激赋长短句纪之,闻者挥涕。其词曰:‘南朝千古伤心地,还唱后庭花。旧时王谢,堂前燕子,飞向谁家。恍然相遇,仙姿胜雪,宫髻堆鸦。江州司马,青衫湿泪,同是天涯。’”^③北人传唱此词甚多,甚至在出土的瓷枕上也可见此词,^④因此传入北曲。【黑漆弩】则有北宋大晟乐府的著名词人田不伐作,今不

① 唐圭璋编:《全金元词》,中华书局1979年版,第3页。

② 隋树森编:《全元散曲》,中华书局1964年版,第4页。

③ 洪迈:《容斋随笔》,中国世界语出版社1995年版,第106页。

④ 王雪:《宋金元陶瓷上题写的诗词曲研究》,西南大学硕士学位论文,第34页。

传,卢挚有【黑漆弩】令曲,序曰:“晚泊采石,醉歌田不伐【黑漆弩】,因次其韵,寄蒋长卿金司、刘芜湖巨川。”^①两调在古代词集、曲集中都被收入,可知它们在文人心目中都是词曲不辨的作品。

然而,不能因为这两调在词曲集中都有收录,便认为此两调可以同时归入“词”、“曲”二体。“词”、“曲”既然分途,两者之间必然有体制上决定性的差异。对【人月圆】、【黑漆弩】(【鹦鹉曲】)进行分析、明辨词二调的体制特征,一方面能够判断出这两支调牌的文体归属,另一方面可使律词和律曲的体制区别更为明确,界限更为清晰。

在《全金元词》和《全元散曲》的凡例与序言中可以看到,两书编者已经注意到词曲调牌混淆、错收复收的问题,并尽力避免。两部词曲集中,只有【人月圆】、【黑漆弩】两调是重复收录的。其中《全金元词》收【人月圆】31首,收录情形如下。

金代5首:吴激1首、蔡松年1首、王寂1首、元好问4首(实为2首,重复出现)。

元代26首:魏初1首、刘因2首、赵孟頫1首、张可久15首、李齐贤1首、赵雍2首、宋褰1首、倪瓒2首、梁寅1首。

《全元散曲》收【人月圆】32首,其中元好问2首、刘因2首、魏初1首、赵孟頫1首、赵雍2首、张可久15首、徐再思2首、蒲道源1首、宋褰2首、李齐贤1首、倪瓒2首、梁寅1首。

在两书中,28首【人月圆】被重复收录。这28首作品,大部分辑自作家的词集,少部分辑自曲选,具体辑录情况如下表所示。

作家	词曲创作情况	收入词集	收入曲集
元好问	词曲皆作	《遗山乐府》	
刘因	并无曲作	《静修先生文集》、《樵庵词》	《花草粹编》
魏初	并无曲作	《青崖词》	
赵孟頫	并无曲作	《松雪斋乐府》、《词综》、《历代诗余》	
赵雍	并无曲作	《赵侍制词》、《词综》	
张可久	词曲皆作	《词综》	《张小山北曲乐府》、《小山乐府》、《太平乐府》、《乐府群玉》
李齐贤	并无曲作	《益斋长短句》	

① 隋树森编:《全元散曲》,中华书局1964年版,第104页。

续 表

作家	词曲创作情况	收入词集	收入曲集
宋褰	并无曲作	《燕石近体乐府》	
倪瓒	词曲皆作	《倪雲林先生诗集附录》、《词苑》、《词综》、《历代诗余》	
梁寅	并无曲作	《石门词》	

由上表可见,用【人月圆】调牌进行创作的 10 位作家中,有 7 位并无曲作传世。有 8 位作家的【人月圆】辑自词集或者词选,而非曲集曲选。从【人月圆】的创作和选录情形看,古人更倾向于认为【人月圆】是词牌。

【人月圆】之外,【黑漆弩】也同时存在于词曲集中。【黑漆弩】有北宋时期大晟乐府的著名词人田不伐作,惜今不传。卢挚有【黑漆弩】令曲,序曰:“晚泊采石,醉歌田不伐【黑漆弩】,因次其韵,寄蒋长卿金司、刘芜湖巨川。”^①可知北宋【黑漆弩】一直流传到元代。【黑漆弩】与【鹦鹉曲】本出同源,《全金元词》按云:“【鹦鹉曲】原名【黑漆弩】,王恽、卢挚、姚燧、刘敏中等人所作,皆名【黑漆弩】。白贲所作起句有‘依家鹦鹉洲边住’语,因名【鹦鹉曲】。冯子振和白词亦名【鹦鹉曲】,实即【黑漆弩】调。北宋田为不伐曾作【黑漆弩】,可能原为民间词,流传至元,音律有变。”^②

【黑漆弩】与【鹦鹉曲】的收录情形如下:

《全金元词》共收【黑漆弩】8 首,另有名为【鹦鹉曲】,实与【黑漆弩】相同者 43 首。以【黑漆弩】为牌名者有姚燧 1 首、卢挚 1 首、王恽 2 首、刘敏中 2 首、张可久 2 首,以【鹦鹉曲】为牌名者有白贲 1 首、冯子振 40 首(缺 2 首)。吕济民 2 首。

《全元散曲》共收【黑漆弩】(【鹦鹉曲】)53 首,其中牌名为【黑漆弩】者 9 首,王恽 2 首、卢挚 1 首、姚燧 1 首、刘敏中 2 首、张可久 2 首,题为【鹦鹉曲】者 45 首,冯子振 42 首、吕济民 2 首、白贲 1 首。

可知【黑漆弩】、【鹦鹉曲】,重复收录者 51 首,《全金元词》漏收冯子振《赠园父》、《溪山小景》2 首。

【黑漆弩】与【鹦鹉曲】的辑录情况如下表:

【黑漆弩】			
作家	词曲作品情况	收入词集	收入曲集
王恽	词曲皆作	《秋涧乐府》(词曲合集)	
姚燧	词曲皆作	《永乐大典》引《姚木斋集》(词曲合集)	

① 隋树森编:《全元散曲》,中华书局 1964 年版,第 104 页。

② 唐圭璋编:《全金元词》,中华书局 1979 年版,第 917 页。

续 表

【黑漆弩】			
刘敏中	并无曲作	《中庵集》、《中庵诗馀》、《中庵乐府》	
卢挚	词曲皆作	永乐大典 14381 卷寄字韵引《卢疏斋集》 (词曲合集)	
张可久	词曲皆作		天一阁本《小山乐府》
【鹦鹉曲】			
白贲	并无词作		《阳春白雪后集》、《太平乐府》、《太和正音谱》、《雍熙乐府》、《尧山堂外纪》
冯子振	词曲皆作	《词综》、《历代诗余》	《太平乐府》、《阳春白雪后集》、《雍熙乐府》等
吕济民	并无词作		《太平乐府》

由上表可见，题为【黑漆弩】的调牌，在词集和曲集中都有收录，而题为【鹦鹉曲】的调牌，虽然格律与【黑漆弩】同，但在曲集中出现更多。创作【黑漆弩】的作家，5 位中有 4 位词曲皆作，另有刘敏中作词为主，生平并无传世曲作。而创作【鹦鹉曲】的 3 位作家中，有 2 人（白贲、吕济民）并无传世词作，1 人词曲皆作。由此可见，虽然【黑漆弩】和【鹦鹉曲】出自同源，但二者在古代词曲作家和辑录者的心目中有一定区别，【黑漆弩】在文人眼中更被视为“词”，而反之【鹦鹉曲】则多被视为曲。

二

【人月圆】与【黑漆弩】不但在词曲集中都被收录，也见于词谱和曲谱中。

【人月圆】作为词调，见于《钦定词谱》卷七，正体用王诜“小桃枝上春来早”，另有异体二种，均用扬无咎词，编者王奕清也意识到此调和北曲小令相同，云“此调以此词为正体，即《中原音韵》所注‘黄钟宫者’”^①。另万树《词律》卷五也收【人月圆】三体，正体用吴激“南朝千古伤心事”词，余二体亦用扬无咎体。同时，【人月圆】被作为北曲，见于《中原音韵》黄钟宫，又见于《康熙曲谱》卷一，正体用张可久小令“松风十里云门路”；《北词广正谱》录【人月圆】于“黄钟宫”，用张可久小令“西风吹得闲云去”。南曲亦有同名调牌，见于沈璟《南词新谱》“大石调过曲”、吕士雄《南词定律》“大石调过曲”、徐于室、钮少雅《南曲九宫正始》“大石调过曲”，又《九宫大成南北词宫谱》录【人月圆】于“大石调正曲”以及“平调只曲”目录下。北曲和南曲差异比较明显。《北词广正谱》所载

① 王奕清：《钦定词谱》，中国书店 1983 年版，第 445 页。

【人月圆】正体出自张可久《中秋书事》。而南曲【人月圆】正体出于《拜月亭》第十四出“途路里奔走流民拥”，名同实异。可知调牌【人月圆】同时出现于词谱和曲谱中，词调【人月圆】与被作为北曲小令的【人月圆】体格完全一致，而南曲的【人月圆】有了较大区别，更具备“曲体”的特征。

【黑漆弩】虽然可以确定为北宋词人所创，但宋代【黑漆弩】全部失传，因此并未被收入词谱，万树《词律》未收【黑漆弩】或【鹦鹉曲】，而王奕清《钦定词谱》收录了【鹦鹉曲】，在调名后注云“一名【黑漆弩】，又名【学士吟】。白无咎词有：‘依家鹦鹉洲边住’句，故名【鹦鹉曲】。《太平乐府》注‘正宫’”。并在白贲的曲例后明确说明：“此亦元人小令，采以备体。”^①说明制词谱者多将【黑漆弩】和【鹦鹉曲】一并认为是曲调，并不将其视为词调。

【黑漆弩】（即【鹦鹉曲】）作为曲调，收于《康熙曲谱》卷一“北正宫”、李玉《北词广正谱》卷一“北正宫”、《九宫大成南北词宫谱》卷三十三“北高宫”。《康熙曲谱》所收【黑漆弩】正格出自白贲“依家鹦鹉洲边住”，此曲为元散曲名篇，常见于各种曲选之中。

需要注意的是，从【黑漆弩】与【鹦鹉曲】的词曲选集、全集收录情况分析，【黑漆弩】多在词集中出现，而【鹦鹉曲】多在曲集中出现，可见在词曲选录者心目中，前者近于词而后者近于曲。而在《钦定词谱》中，调牌名为【鹦鹉曲】，注曰“又名【黑漆弩】”，在《康熙曲谱》中，调牌名为【黑漆弩】，注曰“又名【鹦鹉曲】”，这说明词曲格律家根据二者完全相同的格律，将两调作为同一支曲调看待，同时并不认为【黑漆弩】、【鹦鹉曲】属于词调。

三

虽然【人月圆】和【黑漆弩】被视为少数的“词曲全同”调牌，但二者在格律上是有差异的。前者纯用词律，而后者在保留部分词律规则的基础上，具备明显的曲律特征。

词调【人月圆】有三体，正体出自王诜，注云：“因词中‘人月圆时’句，取以为名。吴激词有‘青衫泪湿’句，又名【青衫湿】。”^②可知王诜所作为始词。王诜词云：

小桃枝上春来早，初试薄罗衣。年年此夜，华灯竞处，人月圆时。禁街箫鼓，寒轻夜永，纤手同携。夜阑人静，千门笑语，声在帘帏。

从格律上分析，王诜【人月圆】完全遵守律词规范，而律词格律是从近体诗和骈文等传

① 王奕清：《钦定词谱》，中国书店1983年版，第703页。

② 王奕清：《钦定词谱》，中国书店1983年版，第445页。

统韵文格律脱胎而来。首先,【人月圆】具有律词句格整齐的特点。此词分上下两片,上片五句二十四字,下片六句二十四字,句式规范,句内结构整齐,步节清晰有致。如“小桃枝上春来早”一句,句内步节结构为“小桃/枝上/春来/早”,为七言律诗句法;“初试薄罗衣”一句,句内步节结构为“初试/薄罗/衣”为五言律诗句法。后面的九句,句内全部是“二二”结构,可见词调【人月圆】,在句格、字格方面,呈现出与律词、近体诗、骈文一样的整饬内部结构,与大多数曲调错杂参差的句内步节形成了反差。这种步节特征使得【人月圆】在无配乐吟诵时,也具有抑扬顿挫、节奏感强的韵律美;反之,很多曲调中的句型节律不一定整齐,无法像律诗和律词一样遵循一定的节奏吟诵。

其次,金元时期三十多首【人月圆】,全部押平声韵,同时韵位并不密集,上下片各两平韵,两句一韵或三小句一韵。这种用韵频率在中、长调词体中比较常见。如词中【醉公子】(史达祖体)“秀骨依依,误向山中,得与相识”(《钦定词谱》卷三);【玉蝴蝶】(柳永体)“绮罗丛里,知名虽久,识面何迟”(《钦定词谱》卷四);【中兴乐】(牛希济体)“东风寂寞,恨郎抛掷,泪湿罗衣”(《钦定词谱》卷四)都是四字一小句,三小句一韵。这和曲体韵位密集的特征并不相同,在曲体中,短句也往往连续押韵,韵脚平上去三声通押。如【神仗儿】(王伯成《天宝遗事》)“尘清洞府。风生桂窟。梦断瑶池,魂离洛浦。雁行鸳序。莺雏燕乳”^①六小句五韵。又如【玉翼蝉煞】(花李郎《黄粱梦》)“自歌自舞,仙酒仙桃。草舍茅庵,龙楼凤阁。白云不扫。苍松自老。青山围绕。淡烟笼罩。黄精自斫。灵丹自烧。崎岖古道。凹答岩壑。门无绰屑,洞无锁钥。香焚石卓。笛吹古调”^②十六小句用十三韵。曲体用韵明显比词体密集,且韵脚处平上去三声通押。【人月圆】的韵位不太密集,类似中长调词,这造成了本调节奏的舒缓。与此相反,曲体中多用密集的韵位,使得曲调的节奏明快、急促。

再次,【人月圆】正体的四声平仄,基本属于“律句”,即遵循“平仄在本句中是交替的、平仄在对句中是对立的”^③这一规律。如“小桃枝上春来早”一句,格律为“仄平平仄平平仄”,属于七言律诗“平平仄仄平平仄”的拗救格,下句“初试薄罗衣”格律为“仄仄仄平平”,符合五言律诗声律,且首句平起仄收,此句仄起平收,两句平仄相对。又如“年年此夜,华灯竞处,人月圆时”三小句,格律为“平平仄仄,平平仄仄,仄仄平平”。前两小句完全是平仄交替使用,并与韵句形成了相反的平仄照应。可知【人月圆】的平仄规律非常清晰,且明显地借鉴了五七言近体诗、骈文等传统韵文对格律的要求。王诜体与流传甚广的吴激体完全一致,金元间【人月圆】全部依照该体填写,这些作品格律完全一致,都有步节整齐、使用律句的特点。词谱中的扬无咎二体和王诜体相去不远,其一修改了末句句格为“七五”两句,其二改平声为仄声韵,但都大致符合律词规则。

① 朱权:《太和正音谱》,《中国古典戏剧论著集成》第3册,中国戏剧出版社1959年版,第68页。

② 朱权:《太和正音谱》,《中国古典戏剧论著集成》第3册,中国戏剧出版社1959年版,第97页。

③ 王力:《诗词格律》,中华书局2001年版,第8页。

最后需要注意的是,【人月圆】的格律要求中,没有对字声上去的要求,比如某处须用上声、某字须用去声。如《钦定词谱》于【人月圆】王诜正体之后注云:“此调以此词为正体,即《中原音韵》所注‘黄钟宫者’。若杨词之摊破句法,或押仄韵,皆变格也。前段第三四句,倪瓚词‘画屏云嶂、池塘春草’,‘画’字仄声,‘云’字、‘春’字俱平声,后段第一二句刘因词‘门前报道曲生来谒’,‘门’字平声,‘曲’字仄声。第四句赵鼎词‘芳尊美酒’,‘芳’字平声,‘美’字仄声,第五句张可久词‘香炉峰下’,‘峰’字平声,第六句赵词‘月满高楼’,‘月’字仄声,谱内可平可仄据此,余参下词。”^①其中只提到某字用平用仄,并未提到阴阳上去。在词体的格律规则中,偶见对四声运用有具体要求的,但大部分情况下,作词只须注意平仄,四声并不细分,这和曲体格律有了一定区别。律曲曲体在句中特定位置对“阴平”、“阳平”与“上声”、“去声”的使用是有详细规定的,如周德清《中原音韵》有四十首小令定格,对声律提出详细规范,如:“【醉中天】:‘疑是杨妃在,怎脱马嵬灾。曾与明皇捧砚来,美脸风流杀。叵耐挥毫李白,觑着娇态,洒松烟点破桃腮。’评曰:体咏最难音律调畅。‘捧砚’、‘点破’俱是上去声妙,第四句末句是务头。”^②又如:“【雁儿】:‘你有出世超凡神仙分。一抹绦,九阳巾。君教做个真人。’评曰:此调极罕伯牙琴也,妙在君字属阴。”^③

由上述对词调【人月圆】字句格、韵位、平仄格律的分析可知,【人月圆】是非常典型的词调,其格律要求与词一致而有异于律曲。而被认为是“曲”的【人月圆】完全继承了词调【人月圆】的格律特征。如《钦定曲谱》和《北词广正谱》分别选用作为正体的两张可久小令,其一云:

松风十里云门路,破帽醉骑驴。小桥流水,残梅剩雪,清似西湖。而今杖履,青霞洞府,白发樵夫。不如归去,香炉峰下,吾爱吾庐。

其二云:

西风吹得闲云去,飞出烂银盘。桐阴淡淡,荷香冉冉,桂影团团。鸿都人远,霓裳露冷,鹤羽天宽。文生何处,琼台夜永,谁驾青鸾?^④

这两首被视为“北曲小令”的【人月圆】和词体完全相同,具有步节整饬、韵断清晰、采用传统诗歌韵文句法、韵位稀疏、押平声韵、句内只求平仄、不讲四声等属于词体的格律

① 王奕清:《钦定词谱》,中国书店1983年版,第445页。

② 周德清:《中原音韵》,《中国古典戏剧论著集成》第3册,中国戏剧出版社1959年版,第240页。

③ 周德清:《中原音韵》,《中国古典戏剧论著集成》第3册,中国戏剧出版社1959年版,第241页。

④ 李玉:《北词广正谱》,载王秋桂主编《善本戏曲丛刊》,台湾学生书局1988年版,第69页。

特征。并且,绝大多数北曲小令是单片,而【人月圆】是典型的词体双片、下片换头结构。

除了北曲小令【人月圆】以外,南曲也有名为【人月圆】的曲调,如《南词新谱》收《拜月亭》十四出【人月圆】:

途路里奔走流民拥。胆丧魂飞心惊恐。风吹雨湿衣襟重。止不住双双珠泪涌。行不上,惟闻得战鼓声震苍穹。^①

可以发现南曲【人月圆】跟同名词调差异很大,具有显著曲体特征。首先,南曲该调步节不整齐,或者说不同于近体诗、骈文等传统韵文的步节结构。如首句“途路里奔走流民拥”结构为“三二二一”,末句“惟闻得战鼓声震苍穹”结构为“三二二二”,这些句法在律诗、律词中并不适用;其次,南曲该调韵位紧密,六句五韵;其三,南曲【人月圆】平上去三声通押。由以上区别可以看出,被认为是北曲小令的【人月圆】遵循词体格律,而南曲【人月圆】则是典型的曲调。

与【人月圆】不同,【黑漆弩】虽然韵脚单押,但在格律上出现了曲体特征。本调在《钦定词谱》、《康熙曲谱》与《北词广正谱》中,均用白贲“依家鹦鹉洲边住”体,此体承于【黑漆弩】,名【鹦鹉曲】。【黑漆弩】、【鹦鹉曲】在作家心目中的地位有细微区别。作家在创作【黑漆弩】时,多以词视之。如王恽作【黑漆弩】(《游金山寺并序》),其序云:

邻曲子严伯昌尝以【黑漆弩】侑酒。省郎仲先谓余曰:“词虽佳,曲名似未雅。若就以‘江南烟雨’目之,何如?”予曰:“昔东坡作【念奴曲】,后人爱之,易其名曰【酹江月】,其谁曰不然?”仲先因请余效颦,遂追赋《游金山寺》一阕,倚其声而歌之。^②

王恽将【黑漆弩】与苏轼【念奴娇】并举,说明他认为二者同属词体,而同调异名的【鹦鹉曲】在作家眼中更近于曲,往往被收入曲集中。

虽然【黑漆弩】与【鹦鹉曲】在作家眼中与词曲集中的分类倾向并不相同(这可能是由于两者的言辞雅俗风格略有区别),然而二者格律并无区别。如卢挚次田不伐韵之【黑漆弩】云:

湘南长忆嵩南住,只怕失约了巢父。舣归舟唤醒湖光,听我篷窗春雨。故人

① 沈自晋:《南词新谱》,载王秋桂主编《善本戏曲丛刊》,台湾学生书局1988年版,第294页。

② 隋树森编:《全元散曲》,中华书局1964年版,第96页。

倾倒襟期，我亦载愁东去。记朝来黯别江滨，又弭棹蛾眉晚处。^①

白贲【鹦鹉曲】：

依家鹦鹉洲边住，是个不识字渔父。浪花中一叶扁舟，睡煞江南烟雨。觉来
时满眼青山，抖擞绿蓑归去。算从前错怨天公，甚也有安排我处。^②

卢挚词曲皆擅，他既次韵田不伐之【黑漆弩】，那么必是按照宋代【黑漆弩】的平仄安排。将白贲【鹦鹉曲】与之对照，平仄、句格几乎完全相同，甚至关键字的四声也一致。冯子振【鹦鹉曲】序曰：“白无咎有【鹦鹉曲】云：‘依家鹦鹉洲边住……甚也有安排我处。’余壬寅岁留上京，有北京伶妇御园秀之属，相从风雪中，恨此曲无续之者。且谓前后多亲炙士大夫，拘于韵度，如第一个‘父’字，便难下语，又‘甚也有安排我处’，‘甚’字必须去声字，‘我’字必须上声字，音律始谐，不然不可歌，此一节又难下语。诸公举酒，索余和之，以汴、吴、上都、天京风景试续之。”^③可知此调末句第一字必须去声，倒数第二字必须上声。卢作与白作都符合这个规则，可见【黑漆弩】和【鹦鹉曲】在格律上完全一致。

分析【黑漆弩】（【鹦鹉曲】）的格律，会发现其与【人月圆】格律的差异。首先，从韵律上看，虽然【黑漆弩】单押仄韵（此押韵规则与律词相同），但【黑漆弩】韵位偏于紧密，八小句五韵，用韵数较一般中长调词体较多。

其次，【黑漆弩】句格非属律词句格。律诗句格分为七言和五言。七言用“二二一二”或“二二二一”结构，五言为“二一二”或“二二一”结构，文人词调句格一般脱胎于五七言律诗和骈文句格，亦增加了一些词体特有、从律诗句构展开的“一字领”、“上三下四”结构等。因此，词体句内结构是规整清晰的，顿挫不会自由混乱。律词的句格步节种类并不多，句内不论是一字、二字、三字、四字、五字、六字、七字乃至八九字，其步节结构都是从五七言律句中化用。在《钦定曲谱》、《词律》收入的律词中，句型结构是可以统计的。一、二、三字句结构简单易知，四至九字句结构如下所示：

四字句两种：① 二二（惨绿/愁红） ② 一三（想/玉楼中）

五字句三种：① 二二一（缥缈/孤鸿/影） ② 二一二（暝色/入/高楼）

③ 一二二（正/酴红/紫梦）

六字句三种：① 二二二（月下/花前/风畔） ② 三三（昨夜里/三更雨）

③（一五）（当/上苑柳浓时）（此处五字句同律诗五言）

① 隋树森编：《全元散曲》，中华书局1964年版，第104页。

② 隋树森编：《全元散曲》，中华书局1964年版，第447页。

③ 隋树森编：《全元散曲》，中华书局1964年版，第340页。

七字句四种:① 二二二一(秦娥/梦断/秦楼/月)

② 二二一二(翠华/一去/掩/方床)

③ 一二二二(想/娇魂/媚魄/非远)

④ 三二二(幸自有/湖边/茅舍)

八字句三种:① 一七(对/潇潇暮雨洒江天)(此处七字句同律诗七言)

② 四四(抛掷幽会/小欢何处)

③ 二六(那堪/片片飞花弄晚)(以上两种可细分为两字一节)

④ 三五(不会得/都来些子事)

九字句两种:① 三六(悠然意/独对南山一笑)

② 六三(故国不堪回首/月明中)

③ 二七(每到/和风丽日欢再理)

如上,律词七字句四种结构,并无“是个/不识字/渔父”这样的“二三二”结构。与词句的整齐节律不同,曲体的步节复杂零乱,往往打破节奏,呈现散文化或者口语化的表达。即以【黑漆弩】或【鹦鹉曲】第二句为例,此句有六字、七字、八字、九字四种写法。其中,六字句的“三三”结构,如“解宝剑赠津父”;七字句的“二二三”、“三四”结构,如“忠孝两字报君父”、“只怕失约了巢父”,这几种句格和词体尚无分别,而八字句如“是一片水面上天竺”、“近日最懊恼杀农父”、“是个不识字的田父”等,其结构不清,步节不整,各个相异,如“最懊恼杀”一节放在句中,呈现“二四二”的句内结构,这在正规的文人律词中是不会出现的。再如九字句“举酒处记送别那梁父”、“调弄了几拙讷的儿父”,前者“三三三”,后者“三四二”,也是散文式、口语式的句型,词中的九字句不会如此。或云此处曲家作【鹦鹉曲】用了衬字,词中也常用衬字,如果去掉衬字,此句结构还是类似于词体,其实不然。词曲虽然都用衬字,但在衬字的使用上体现出区别。词用衬字,不论增加几个字,如四字加衬为五言句、五六言加衬为六七言,其结构不出律词所用句式范围。即便增一短句,变化后的句式还是在律词句式范围内。例如柳永【鹤冲天】下片换头处有两种做法,不论用七字“从前早是多成破”还是添衬字摊破为九字“石榴美艳、一撮红绡比”,都是律词句法,再如【满江红】上片第二句,多用“三四”结构七字句,偶有加一衬字用“四四”结构,但无论如何变化,都在词体句格规则中,并不出格。曲体则不然,曲体增加衬字后,可以破坏整齐的韵文步节结构,如词曲“同名不同调”的【满庭芳】,词体【满庭芳】字数从九十三至九十六不等,虽字有增衬,但句格均为词体整齐句格,而北曲小令若加入衬字,便使得句内步节不再整齐,如张可久【满庭芳】第四句有“临行休倚危楼望”、“乍纷飞早是相思病”、“数前程掐得个归藏卦”三种句式,衬字加上后,句格变化,结构便不似律诗、律词了。

最后,【鹦鹉曲】虽在句内步节上较为自由,但在某些关键字处,最好要区分阴阳上去,这和曲体的格律要求是一致的,如【鹦鹉曲】末句首字须用去声,冯子振四十二首用

了“是”、“傍”、“看”、“靠”、“画”、“定”等去声字,仅有五首用上声字或入声字,其余作家对此处下字亦多注意。而【鹦鹉曲】末两句须用“上去”,冯子振四十二首,仅有一首用了“平去”,其余都用“上去”。

综上分析,虽然【人月圆】、【黑漆弩】(【鹦鹉曲】)两调同时被《全金元词》和《全元散曲》收录,但是二者的体裁归类并不相同。【人月圆】无论在两宋词还是元人小令中,都采用了词体格律:句内步节整齐、多用律句、韵位不密、均押平声韵、平声不拘阴阳、仄声不论上去。因此【人月圆】从体制上看,完全属于律词,不当收入曲集。与此不同,【黑漆弩】或者【鹦鹉曲】虽然也呈现了一些律词特征,如韵脚统一、不可三声通押、多用律句等,但不同于律词的是:【黑漆弩】、【鹦鹉曲】句内可打破律诗、律词步节,并需要特别注意一些关键字词上的上去用法,这两点是确定的曲律特征。【黑漆弩】在宋代已经被创作,故而在元曲中保留了一些词律特征,但它也具有词体中没有的曲体特征,故可以说【黑漆弩】(【鹦鹉曲】)已经完成了曲体层面的格律化,当属律曲,不应该被收入词集。

结 论

在古代词曲家的认识中,词体与曲体的界限并不清晰,因此词集收曲、曲集收词在元明时期是正常现象。现代学者已经注意到分别词曲,但是辑录者往往从词曲创作年代、词曲收录情况和词曲谱收录情况来判断词曲作品的体裁归属,这样做能够区分大多数词调和曲调,但难免偶有疏漏,如【人月圆】不应收于《全元散曲》,而【黑漆弩】不应收于《全金元词》,正是其例。事实上,词曲辨体工作,既不能仅依据时代——未必收录于宋金元词集中的作品均为词、收录于金元曲集中的作品均为曲;亦不能依据文辞雅俗——以作家创作风格、作品意境等角度来判断词曲的体裁必然流于主观;此外,还不能根据词谱与曲谱的收录情况——词谱中收录曲调、曲谱中收录词调的情形也存在。唯从词曲体制差异入手,方可明确二者之间的界限、准确地判断出词曲作品的类别。

词曲体制的区别主要体现在句内步节、押韵规律、字声要求三个方面。律词步节整齐、句式从近体诗五七言句式发展而来,词中不论如何增加衬字,句式结构仍然在律词句式范围内。即令是言辞不雅的俚词俗词,节奏也依然像传统诗歌一样有致。如黄庭坚【归田乐引】云:“对景/还/销瘦。被个人、把人/调戏,我也/心儿/有。忆我/又/唤我,见我/嗔我,天甚/教人/怎生/受。看承/幸/厮勾。又是/樽前/眉峰/皱。是人/惊怪,冤我/忒/掴就。拼了/又/舍了,定是/这回/休了,及至/相逢/又/依旧。”^①以风格而言,这样的词作更像俚曲,但其句格整齐,声韵与词谱所收【归田乐引】相符,当属律

① 唐圭璋编:《全宋词》,中华书局1965年版,第407页。

词。律曲小令句格与词不同,可以采用多样化的句内节奏,打破传统韵文步节整齐规律的排列方式,采用散文化或者口语化的表述。当然,也有一些乐府小令步节整齐,与律词相似。因此可以这样概括:长短句调牌体作品中,步节结构整齐的可能是词,亦可能是曲,而句内结构不整齐的(即不在律词句构种类之列的),必属曲体。

另外,词曲押韵规则不同,曲韵异于词韵者,一在“入声取消”^①,二在“曲韵平上去三声通押”^②,三在就平上去三声而论,“曲韵却比词韵分得更细”^③(曲韵十九部,词韵十四部)。少数词在词中平仄换韵,但平仄换韵时韵部也改变,并不像律曲在同一部内三声通押。这也是词曲体制间最为明显的差异之一。

最后,绝大部分律词并没有对阴阳上去的严格要求,而绝大多数律曲在关键字词上,是严格阴阳上去的,如王力所言:“非但句末的上去声有一定,连句中的上去声,在某些情形下,也有一定的。”^④因此,在字声的要求上,律曲比律词更为复杂严格。

综上,律词与北曲小令的确切区别在于格律体制,民间或上层社会的流行音乐文学——其名称或为“曲子”、“大曲”、“小唱”、“俗词”、“民间词”、“曲子词”等,本质都是没有律化的歌词,它们经过文人不同程度和方式的格律化,形成了体制相异的长短句调牌体文学体制——律词和律曲,因而有了“词”和“曲”的区别。总而言之,律词体制在句格、押韵和字声要求上都承袭、发展了传统韵文的格律规则,而律曲则没有遵守律诗律词的句格要求,句内步节松散无规律。同时律曲采用了三声通押的宽松押韵方式,唯有在字声阴阳上去的使用方面,曲体比诗词更为严苛。可以说,词律比曲律更接近传统的诗歌骈文用律,更注重遵依从律诗规范发展出的律词格律,而律曲更多地考虑到民间性和流行性,呈现出句构、韵律上宽疏不严,但在字声阴阳上去方面更加考究的格律形态。

[作者单位:南京师范大学国际文化教育学院]

① 王力:《曲律学》,中国人民大学出版社2004年版,第24页。

② 王力:《曲律学》,中国人民大学出版社2004年版,第24页。

③ 王力:《曲律学》,中国人民大学出版社2004年版,第24页。

④ 王力:《曲律学》,中国人民大学出版社2004年版,第73页。

对明清曲籍编刊活动的考察之一*

——以李开先《中麓小令》为个案

杨惠玲

摘要:李开先编刊《中麓小令》时,凭借其个人和交际圈的号召力,采取赠书、写信、索题与重印等方法扩大影响,引发了一次大规模的散曲评赏、创作和刊刻热潮。通过考察这一编刊活动,笔者得出以下两点结论:其一,刊刻不仅仅为传播和保存文化做出贡献,在心理抚慰和建设、人情交际、娱乐休闲等方面也能发挥诸多的文化功能。明清两代文士之所以热衷于编刊自己的著述,这是很重要的原因。其二,由于编刊活动承载着相当复杂、深厚的文化内涵,刊本的影响力并不仅仅取决于作品本身。一般来说,编刊活动承载的文化功能愈多、愈强,刊本的附加价值就越高,其受到关注的程度也越大。

关键词:编刊活动 李开先 中麓小令 文化功能

嘉靖二十三年(1544),挂冠归田后的李开先出资刊刻了自己创作的散曲集《中麓小令》。在长达数年的时间内,他和91位友人通过赠书、写信、索题、唱和、重印等方式展开互动,引发了热烈反响。据笔者统计,李开先收到近百封信札。^①重印该集时,他按照收到信札的时间顺序,将它们作为跋语附于集后。还整理了一份名单,包含撰写者的姓名和仕籍等信息,附于跋语之后。友人们还写下586首唱和之作,至少8次组织唱曲活动,至少5次翻印该集或刊刻唱和之作。这些友人中,不乏当时文化界名流,如王九思、杨慎、康浩^②、胡侍、冯惟敏兄弟三人^③、王慎中、茅坤、陆深、皇甫汈等。可以

* 本文为2017年度教育部人文社会科学研究一般项目《明清文士戏曲编刊活动研究》的阶段性成果,项目编号为:17YJA760069。

① 根据名单,和李开先书信往返,题写跋语的友人共89人,其中数人题写两到三则。据现存清钞本,郝鹤亭跋语残缺不全,其后芮龙渠等四人跋语已不存,故跋语数量近一百则。另外,冯惟敏、李延馨等人没有撰写跋语,但或有唱和之作,或刻印《中麓小令》,故而笔者统计的人数为91位。又据李开先《诗外微撒序》,与李开先互动的人数可能大大超出了这一数字,但尚未发现确凿的材料。

② 康浩,字德充,号南川、渭滨,为康海堂弟,兄弟俩与李开先颇相亲厚。康海已于嘉靖十九年(1540)离世。王世贞、王骥德于《曲藻》与《曲律》中论及李开先《中麓小令》曾为康海所赏,误。

③ 冯惟敏兄弟三人,冯惟敏,字汝行,号石门,又号海浮山人,嘉靖举人,历官至保定通判,有《石门乐府》《海浮山堂词稿》等;其长兄冯惟健,字汝至,号冶泉、陂门,著有《陂门山人文集》;其小弟冯惟訥,字汝言,号少洲,嘉靖年间登进士,历官至光禄寺正卿,著有《光禄集》。其父冯裕,字伯顺,号閼山,山东青州府临朐县人,正德三年(1508)进士及第,官至贵州按察司副使。

说,这部集子的编刊带动了一次大规模的散曲评赏、创作和刊刻热潮,既是明中叶散曲渐渐复兴的体现,又反过来推动了散曲的进一步繁荣。由于《中麓小令》是李开先成就最高、影响最大的散曲集,学界一直较为关注,但相关研究多见于有关明代散曲和李开先的著述中,专门的探讨很少,遑论刊刻角度的深入考察。李开先编刊《中麓小令》对创作、传播和接受产生了哪些影响,他为何乐于投身其中,又为什么能一呼百应,这些问题直接指向创作、传播与接受之间的关系以及编刊活动的文化功能,对理解明清曲籍自刻活动较为兴盛的原因也大有裨益。

一

据李开先《中麓小令·引》,该集的刊行始于嘉靖二十三年。王九思《书〈宝剑记〉后》云:“往年乙巳春,东山中麓李公,以其所制《傍妆台》百首寄余。”案,乙巳,嘉靖二十四年(1545)。据此,《中麓小令》的刊行有可能完成于次年初。韩儒所写跋语称,“岁丙午”,他“下第家居”,百无聊赖,遂取《中麓小令》反复诵读,借以遣兴。^①丙午为嘉靖二十五年(1546)。他以回忆的口吻述及这段经历,写信的时间应当是嘉靖二十七年(1548)以后。倘若是嘉靖二十六年(1547),一般运用“去岁”之类的词语,不会直接提及年份,这就意味着嘉靖二十七年以后李开先重印过该集,这次编刊活动至少持续了五年。

参与欣赏、唱和、翻刻和评论的91位友人中,曾从事散曲创作的只有谢九容、袁崇冕、苏洲等11位。可见,这一活动并不局限于曲坛。从参与者的身份来看,他们之中有包括两位状元、两位会元、一位探花和一位解元在内的进士51人,举人17名,另有监生、廪生、秀才若干名。而且,他们大都曾为官入仕,位高权重者不乏其人,如大学士户部尚书李廷相、都察院左副都御使端廷赦、南京兵部尚书张邦奇、陕西右布政使王昺和京山侯驸马都尉崔元等。从其籍贯来看,他们之中出自山东的最多,共37位;南直隶次之,有10位;北直隶、陕西和河南居第三,各6位;浙江紧随其后,5位;另有山西、江西、湖广、广东、福建、四川、云南和广西各1到3位。无论家居还是出仕,友人收到曲集后,多向他们的朋友推荐,一同评赏。其友人受到影响,转而感染自己周围的人。这种滚雪球的方式不断提高传播的速度,拓展传播的范围。时任凤翔府通判的张应吉云:“高词止携一册至是,见者争传录之,已遍关中矣”;广东茂名梁士龙“从父之任,得睹中翁所制山人吟”;进士李云坡“出知壶关,有事边方,取道屯留”,一路上“只李词反复把玩,犹为未足”;行人司杨选出使南方,“得佳制一册,携至南阳,遇南宮白健斋节

① 文中引文未注明出处者见李开先《中麓小令》跋语,载卜键编《李开先全集》,文化艺术出版社2004年版,第1204—1225页。

推,与观之”。随着友人的足迹,李开先的曲作传播到各地。可见,这次活动主要开展于社会上层和中层,以山东为核心,延展到北方地区的京城和北直隶等4省,南方地区的南直隶等9省。影响所及,几乎波及大半个中国。

参与者欣赏《中麓小令》的方式除了阅读、吟诵,还有征歌、度曲。李开先创作这些小令,原本就是为了歌唱,故而很注重音乐性。王九思“目昏不能捧读,付之歌工,凭几而听之”;张鯤“时授歌人歌焉”;苏洲“常拉三四小儿,以代踏踏歌歌之”;傅汝舟收到集子当日,“令戏子赓歌于鸡邑”;南阳白健斋“爱是曲,不忍释手,即于舆中道一浩歌,舆夫倾听,不觉颠蹶”;方元燠召友人饮宴,“出词命歌,四座停杯,侧耳倾听”。其友人邹伦“感发乎中”,“辄步严押,如数倚玉”,唱和一百首。不久后,他和友人聚会,兴致所至,“掀髯一歌,四座竦听”。与会者顾明“倾耳寓目,可喜可愕”;莫賁“反复披唱,四壁若有烟霞”。或令伶工演唱,或自己一展歌喉,《中麓小令》及其唱和之作成为当时文人墨客自娱或聚会时的清唱曲,其娱乐作用得到更加充分的发挥。与此同时,借助声音对感官的熏陶和刺激,人们对作品的感受和理解往往更为深入而细致。

欣赏之余,他们之中有8位受到感发,情动于中而形诸歌咏,仍以【傍妆台】为调,填写小令共586首,有的还编成散曲集。其人其集分述如下:

王九思 100首,《南曲次韵》(与《中麓小令》的合集);

康浩 200首,《诗谿百咏》、《词赓百韵》;张洽道 10首,不成集;

韩儒 20首,《傍妆台二十曲》;宋相 100首,《调笑余音》;

邹伦 100首,集名不详;孙述 50首,《小令续貂》;

冯惟敏 6首,【傍妆台】《效中麓体》,不成集。

其中,康浩的《词赓百韵》是对王九思唱和之作的再唱和,宋相的《调笑余音》呼应的是李开先和王九思的合集。可见,《中麓小令》的刊行催生了大量作品,友人争相仿效,以至出现了“中麓体”的说法。^①

唱和之外,刊刻、翻印曲集也是李开先与友人开展互动的方式。时任山东佥事的吕怀健因为“诵之不忍释手”,曾提出刷印《中麓小令》,“以广其传”。据李开先《诗外微撤序》,“漳涯李太守”担任真定知府时刊刻的《中麓小令》最为精良。笔者搜检《(乾隆)正定府志》,嘉靖年间担任知府的李姓官员李延馨,时间在二十三年至二十七年间。^②李延馨,字任甫,号漳涯,山西长治人,嘉靖八年中进士,与李开先有同年之谊。辛大义

① [明]钱谦益:《牧斋有学集》卷一三《病榻消寒杂咏》四十六首小引曾提及“三体诗”,指出其一为“中麓体”。“章丘李伯华少卿罢官后,好为俚诗,嘲谑杂出,今所传《闲居集》是也。”阮葵生《茶余客话》卷一一亦有类似记载。钱氏所指为俚诗,以《闲居集》中的诗作为代表。散曲是一种音乐性很强的诗体文学,应包含其中;而冯惟敏所说的“中麓体”指的模仿李开先【傍妆台】小令的特点唱和的曲作,并不完全相同。

② 清雍正年间,真定改名为正定。

跋语云：“跋者称服不一，载之原刻。今本因应广求，庶免手抄之劳，亦附数言于后，使歌者知，更锓梓于河南之舞阳云。”在信中，辛大义提到了3个本子：原刻本、增添了跋语的今本、据今本翻刻的舞阳本。其中，今本应该是李开先翻印的本子，而现存的本子在辛大义之后还有不少跋语，可见李开先后来再次翻印过该集。由于刊本都已亡佚，难以确认其翻印的次数和时间，但可以确定的至少有两次。李开先翻印曲集，应该是为了满足友人的要求。在来信中，朋友们津津乐道于其作大受欢迎的盛况。章丘人陈德安云：“《中麓小令》刻成，远迩人争诵之。”山东临清人方元燠云：“中麓李公，比有小令，海内传绎，珍于隋和。”没有收到曲集的友人，如陕西秦州白世卿、江西吉水罗洪先和贵溪江以达等，都纷纷来信索赠。福建莆田人陈甘雨曾在京师见到此集，可惜“为翰林黄少村先得去，诸君不及睹，率以为恨”，恳请李开先“命匠模印”；已获赠书的友人则来信索求更多，湖广承天人商大节云：“更望多惠数册，寄之相厚，则公之珠玉布满湖湘，阳春白雪不足为调矣！”河南临漳人李秦云：“栗晋川见惠一册，又为爱者所夺，乞赐数册，庶得与同好共之。”他们的理由非常接近，那就是该集珍如珙璧、隋珠，希望与志趣相投的朋友同享。除了《中麓小令》，友人们的唱和之作也有刊刻行世的。张应吉跋云：“溪陂翁和之，康南川亦和之，不日刻成续上。溪陂作者，先抄奉焉。”宋相跋云：“中麓李先生，倡作《傍妆台百曲》，鄢杜溪陂翁从而和之，已梓行矣。”王九思《书〈宝剑记〉后》云：“余不自量，辄敢次韵，序而并刻之。”^①据此，王九思完成了《南曲次韵》的刊刻。另外，张洽道将10首唱和之作刻入了《代啸录》中。上文提及的版本共8个，其中，吕怀健和康浩的两个本子是否完成，尚不得而知。据此，这次编刊活动中刻印的刊本至少有6种。

唱和、翻刻的同时，更多的友人以品评的方式参与其事。明清两代，文士好交游，朋友众多。他们每有著述，一般都乐于投赠亲友或文化名流传阅，并邀约他们题写序跋，以求见重于人。李开先寄赠刊本时，应该附带了介述刊本及刻印经过，并索赠题跋的信札，花费了大量时间和精力。夏文宪、张舜臣等跋语中说所的“召速数语”、“想大家之评，亦以予言为匪佞矣”等，都可为印证。从跋语的内容来看，友人们从创作动机，作品的内容、形式、审美风格、娱乐作用，作者的才情、德行和地位等方面进行评论，以肯定、揄扬为主，虽然不乏溢美之辞，甚至是吹捧之语，但也有很多较为客观、中肯的评价。这些评价反映出声情与辞情、曲品与人品、思想性与娱乐性兼顾的衡量标准，体现了当时的散曲观念和主张。

文人墨客出资刊刻自己的著述，原本只是个人行为，但由上可知，李开先投入财力和精力，利用交际圈的号召力，将《中麓小令》的编刊变成了一个群体共同投入的活动，兼跨创作、演出、欣赏和批评等，造成了相当浩大的声势。刊刻的桥梁作用得到充分发

① 卜键编：《李开先全集》，文化艺术出版社2004年版，第1035页。

挥,对明中期散曲的创作、传播和理论的发展都产生了积极的影响。还必须指出的是,这一影响持续了多年。大约在嘉靖四十年(1561),新乐康宪王朱载堉雅爱《中麓小令》,欣然唱和,并付之梓行,题名《诗外微撒》,请李开先为之作序。在序中,李开先声称其作“偶投时好”,“和之者奚啻数百人”,“刻之者奚啻数十处”。^① 数字可能有所夸大,但和者、刻者为数众多却是可以肯定的,其中有不少应该是编刊活动结束后才关注这一集子的,如康宪王朱载堉。^② 可见,《中麓小令》刊本就好似种子,撒落到大江南北,只要遇到了有心人,随时都能发芽、长叶、开花、结果。

二

客观地评价,《中麓小令》有其特色和长处,取得了一定的成就,但绝非杰作。而且,在当时,词曲被视为小道末技,较难引人重视。然而,李开先编刊此集,却是应者如云,好评如潮。人们不禁要问,李开先为什么能引发广泛的关注。

《中麓小令》具有非常浓厚的自我色彩,是作者情感世界的真实写照。嘉靖二十年(1541),因九庙失火,担任太常寺少卿的李开先被削职。回到章丘,他建亭园,结词社,畜家乐,以征歌、填曲、作剧为乐,又筑楼藏书,一时有“诗山曲海”之称。因“偶有西郡歌童投谒,戏擅南北,科范指点色色过人”,李开先作南曲【仙吕·傍妆台】小令一百首,“付之歌焉”。^③ 在作品中,作者首先描绘了一个龙蛇相争的世界,自信有“千钧力,八斗才”,能“拨的天关转,推的地轴开”,无奈困于村野,无从施展。^④ 接着,他立足于解职后的家居生活,或感时伤世,或回顾仕宦生涯,或反思历史,或怀东山再起之思,字里行间饱含着忠而被逐、英雄失路的悲愤,以及“指下无别调,世上少知音”^⑤的孤独与寂寞。又徘徊于佛道,寻求解脱,书写人生的感悟,时时抒出世之思,发放达之语,如“得归来处且归来”、“得遨游处且遨游”、“得回头处且须回”、“得离京处且离京”等。^⑥ 但是,如果真正想通了,内心会平静如水。作者直到最后几首仍然在悲叹“雄韬未遂平生志”、“世间多是假胡伶”。^⑦ 可见这些放达之语实际上是作者在一遍又一遍地劝解、安慰自己,想获得内心的平衡,其内心的不满、矛盾、迷茫和愁闷可想而知。从形式来看,

① [明]李开先:《诗外微撒序》,卜键编《李开先全集》,同上,第504页。

② 据李开先序,为人敦朴的马溪田也有唱和之作。据清刘绍敏《(乾隆)三原县志》卷九,马理,字伯循,号溪田,正德九年(1514)进士,官至光禄寺正卿,嘉靖三十四年(1555)死于关地震。由于马理没有题写跋语,其唱和的具体时间暂且无法断定。

③ [明]李开先:《中麓小令·引》,卜键编《李开先全集》,文化艺术出版社2004年版,第1189页。

④ [明]李开先:《中麓小令》,同上,第1192页。

⑤ [明]李开先:《中麓小令》,同上,第1196页。

⑥ [明]李开先:《中麓小令》,同上,第1192、1195、1197、1203页。

⑦ [明]李开先:《中麓小令》,同上,第1202页。

这些曲作不仅“悉用中声”，“音叶弦索”，辞采工巧，且“脱去艺文蹊径”，“中二联及末句多用常言”，“起用叠字，结用‘得’‘且’字”。作者以北人写南曲，又给自己设置了不少障碍，然后奋力冲破，颇有逞才使气之意。可知，该集不仅是发愤写怨之曲，也是垂文自现之作。李开先从志趣、胸怀、学识、才华等多个方面呈现自我，再一次确证自己是志行高洁、识见超众、才能卓越但遭遇不偶的悲情英雄。平心而论，这部曲集自有其不可掩抑的价值，但也存在着出语轻率，时有生涩，甚至过于直露的毛病，算不得上乘之作。当然，王世贞称其作“不足道也”！^①王骥德更是全盘否定：“尽伦父语耳，一字不足采也。”^②未免有失公允，亦不足信。要之，李开先的《中麓小令》是一块不够纯美的玉。虽有瑕疵，但值得赏玩并拥有。

可知，如果仅仅凭借其自身的力量，这部曲集恐怕难以引起强烈的反响，那么，是哪些外在的因素赋予它附加的价值？首先，他书写的不仅仅是个人的经验和感怀，能引发广泛的共鸣。其友人中，有较多和他一样因各种原因遭遇罢职或贬官的失意者，如原任巡抚保定都御使刘隅、原任翰林院修撰杨慎、原任巡抚湖广金都御使翟赞、原任鸿胪寺少卿胡侍、原任吏部右侍郎欧阳铎、比李开先更早罢归的状元罗洪先、从河南参政任上落职的王慎中，还有王九思、康浩等，都属于这一类。也有不少科考落败的伤心人，如韩儒、袁崇冕、梁士龙、傅朝臣、张伟、王在等；当然也不乏仕途顺利，青云直上的高官显宦，上文已举例说明。前两类友人和李开先一样，无数次在深夜反复咀嚼落败的苦涩，感叹世态的炎凉，满怀郁勃不平之气。而第三类，他们长期在宦海浮沉，被名利裹挟，既享有权力带来的各种好处，也得仰人鼻息，看人脸色；还要招架明枪，躲闪暗箭。甚至为了一己之利而煞费苦心，不择手段。人在江湖，身不由己的无奈在所难免。故而，他们对世道人心的险恶或许有更为深刻、透彻的感受。从某种意义上来说，李开先成为他们的代言人。在阅读、倾听这些曲作的过程中，他们发现，自己的经验不是孤立的，有人也和他们一样痛苦、悲伤和压抑。不经意间遇到同类，这份惊喜和欣慰安抚了他们。以此为基础，他们感触良深，比较容易理解、认同、喜欢这些曲作。从集后跋语来看，多数友人读懂了他的作品，大致把握了曲作的精神内涵。与此同时，他们内心的积郁、愤懑和不平也得以宣泄，故而孙光辉表示“读之令人洒然开颜”，韩儒声称其作“可以平万人拂郁之情，消千古凄清之抱”，康浩则指出“其于缙绅之交际，伯仲之宴集，甥舅之游衍，妻孥之欢娱，林岩之放逸，花月之临赏，合沓目前，无往弗备”。感同身受、惺惺相惜之情，以及对曲作娱乐性的充分体认，都提升了朋友们参与的热情。

其次，重人情的文化传统增强了朋友们的积极性。由于小农生产方式、宗法制和君主专制政体的共同作用，又受到礼乐文化的影响，中国长期以来就是人情社会。人

① [明]王世贞：《曲藻》，《古典戏曲论著集成》第四册，中国戏剧出版社1959年版，第36页。

② [明]王骥德：《曲律·杂论第三十九下》，《古典戏曲论著集成》第四册，中国戏剧出版社1959年版，第180页。

情维系着各种社会关系,与现实利益直接相联。在中央集权更为加强的明清两代,这一点体现得尤为突出。因此,人情成为中国人普遍的价值观念,是极为重要的待人处世之道。无论家族还是个人,一般都非常重视交际,讲究礼尚往来。再加上李开先是两榜进士,曾任职中央政府,官居四品,又在文坛享有盛名。对于他的来信和赠书,朋友们一般都非常看重。一方面,收到曲集的朋友多积极响应,没有收到的则主动写信索赠。从跋语来看,有10多位作者是在亲友处获知、阅读这部曲集的。他们之中,有的和李开先此前已有交往,有的却素昧平生,如宋相、纪公遇、顾明、彭灿等。以此为契机,他们与李开先书信往返,进入一个庞大的朋友圈。通过各种形式的互动,他们与李开先增进感情,拉近距离,彼此更加熟悉,交情也渐渐加深;另一方面,他们看重友人的面子,评论曲作往往以肯定和褒扬为主,竭力阐发、揄扬其长处;即使不以为然,也尽量回避;或者轻描淡写,以非常含蓄的方式和语言道出。如杨慎和皇甫汸都未着一语予以称许,却表示“但得佳词,喜慰无极”,“愿附贱名于末简”。其态度和王世贞、王骥德等人迥然相异。

最后,对文化的崇尚、对文化人的敬重也是该集能引起强烈反响的原因之一。明中叶以后,经过百余年的休养生息,文化渐渐复兴,中国进入文化昌明的时代,江南形成了典型的文化型社会,江西、山东、福建、广东等积淀深厚的地区文化气息相当活跃。此外,还有不少地区如陕西、河南、湖广等也是文脉绵长,书香浓郁。这些地区文化昌明,主要体现为重视教育,科甲兴盛,读书人受到尊重,吟咏、著述、刊刻和藏书蔚然成风,涌现了一大批杰出的文学家、艺术家和学者,以及在当地乃至全国都卓有影响的文化世族。李开先给朋友们寄赠曲集,并索求题跋,本身就是对他们文化人身份的认同。从这种意义来看,李开先以曲会友,实际上发出了英雄帖。作为有才情、有学识的文化人,友人们当然要费一番心思。因此,他们题写跋语、应和唱酬、翻刻曲本,不一而足。其唱和不乏优秀之作,王九思和冯惟敏的作品可为代表;其跋语,虽篇幅大多很短小,但从各个方面予以评价,不乏切中肯綮、见识深刻的评论。他们大多把握了曲作豪健、雄浑等特色,对其信笔拈来、不事雕琢的写作方式,自然流畅、不露斧凿痕迹的优长也颇为欣赏。又肯定作品具有韵律之美,诸如“调更圆转”、“音律严正”之类的评论很常见。还称许其作匠心独运,另辟蹊径,“虚闪顿歇,不抗不拗”,因而与众不同。在用心领会曲作的同时,朋友们还精心组织语辞,注重表达方式,因此,不少跋语工巧、流丽,颇见功力和匠心,可视为精美的小品。可见,朋友们通过参与其事,获得了展示自我才华、志趣和怀抱,确证其文化身份的机会。

由上可知,刊刻不仅仅是刻书,为推广、传播和保存文化做出贡献,在心理抚慰、人情交际、娱乐休闲等方面它也能发挥诸多文化功能,承载着相当复杂、深厚的文化内涵。李开先凭借曲作的感染力,又充分利用自身的人脉和声誉,大大开发、拓展了刊刻活动的文化功能,不仅有效地促进了曲作的传播和接受,也提升了曲作的价值和影响力。

三

如上所述,在编刊《中麓小令》的活动中,作为参与者,李开先的新朋旧雨受益良多,故而受到感召,竞相参与;那么,作为主持者,李开先为什么热衷于此道,并为此耗费资财和心力,乐此不疲呢?

众所周知,李开先生而颖异,博闻强记,文思敏捷,早负才名。嘉靖八(1529)年登进士第,进入仕途,年方二十八岁。在人生路上顺风顺水的他自我期许很高,怀有经世泽民的大志,甚至颇为自负。然而,正当他踌躇满志之际,却被朝廷罢免,遭遇了人生中最大的打击。回乡不久便身染沉疴,数月方才痊愈。长期以来为之奋斗的目标突然失去了,生命中巨大的空白如何填补,迷失的自我如何找回,身心的伤痛如何抚慰,满怀的落寞如何排遣,这些问题都摆在了他前面,无法回避,也不能回避。

作为以飞文染翰扬名立万,厕身嘉靖八才子的文坛名家,李开先的首选当然是文学和艺术。散曲在题材、格律和形式等方面的限制比较少,可以更多地表现作者的志趣、怀抱与才华。而且,散曲不仅供案头阅读,还可披之管弦,通过文字和声音作用于人的感官世界,更充分地发挥其表情达意的作用。因此,在吟诗作文,“六经训解义有未安者,随笔注之”的同时,^①李开先创作了散曲集《中麓小令》。如上文所述,在创作中,他审视自我,整理自己的内心世界,完成了对自我的确认,这是自我疗救并重建的第一步。除了自我的确认,回到村野的李开先还必须和外面的世界建立更多的联系,获得社会的认可和赞许。以重人情、尚文化的观念为基础,李开先通过编刊活动在某种程度上达到了这一目的。

这一目的的达成可分为三个步骤:第一,李开先编校散曲集,并通过撰写《引》,对自己的曲作予以介述和评论,为刊刻做准备。刻成后又给远近友人寄书,并写信索赠题跋,希望获得友人的关注和赞赏。这些文字融汇了李开先的情感、理念和殷切的期望,潜藏着蓬勃的生命能量。

第二,友人接到曲集和信函后,在书房、筵席间通过吟诵、倾听来欣赏、体会,接收了李开先通过文字释放的能量,又经过消化、酝酿、积聚等环节,产生新的能量,形诸文字,这就是题跋与唱和之作等。如上文所述,在题跋中,友人们对《中麓小令》进行了相当全面的解读。不仅如此,他们纷纷表示“深感知己之怀”、其作“词隐义贞,有风人之旨焉”、“先得鄙心矣”、“有以见我公不得已之情”、“可以知中麓之心志矣”云云,对李开先在词曲领域的地位及其曲作的价值予以高度评价。“真可为作者之法”、“词林之巨擘”、“非凡笔所能及”、“非老作者孰能之”、“足为法式”、“真如空谷足音也”之类的赞美

① [明]李开先:《中麓小令·引》,载卜键《李开先全集》,文化艺术出版社2004年版,第1189页。

处处可拾。也有不少言过其实、溢美虚夸之辞，如其文“与《骚》《选》并驱”，“风韵如辛稼轩，慷慨如苏东坡、超出金、元及时作之右”，“真旷世之稀音也”；其人“直与东篱、小山并驱争先，今世作者不足为侔伍”。更有甚者，叶桂声称“仰瞻中麓，耸拔域中，如在天上”。纪公遇则直接将李开先比作泰山：“巍峨突兀，与泰岳并高。海内英才，仰我夫子，若登东山而望泰山之巅也。”这些吹捧过于夸大，的确肉麻，但也在一定程度表达了后进对李开先的向往与敬仰。

还应指出的是，在朋友们解读、评价的过程中，李开先的引领和主导作用是不能忽视的。在《中麓小令·引》中，李开先评论了自己的曲作：“起结句同而字异，杂以常言，援笔即成，七法不差，十九韵皆尽。每于箫鼓中按拍，弦索上发声，中多悲忿之音、激烈之辞，似乎游心浮气，尚有存者。”在写给友人的信中，他也常常论及，如王慎中题跋中所提及的“兄自谓胸无滞碍，放言自适”等。他主要从情感基调、表现手法、韵律、风格特色等方面着手，预设了理解作品的路径。从友人回赠的题跋来看，李开先的引导颇有效果，不少朋友就是按照他的框架和思路来解读曲作的。既有正解，也有误读。在朋友们心中，他是豪贤俊伟之士，有豪迈奇特之才，却不幸遭遇罢黜，才不获展，志不得伸。“非放言高唱，何以畅怀？”“故引诸方言，参以己意”，“以发其悲涕慷慨、抑郁不平之气”。王九思声称，捧读李氏小令，感觉字里行间充溢着一股“感愤激烈之气，摧山倒海，傲睨一世，凌驾千古”。王慎中评价其作说：“满胸鳞甲，奇崛变怪，不可降驯，于词调中自不能掩，岂豪杰雄伟之气，虽欲放而有所不能耶？”王九思和王慎中同样壮年罢归，因而更容易理解李开先的良苦用心，可谓知音。但是，由于友人的阅历深浅和理解能力高低不同，对他的曲作存在着各种误读。“况所言俱林下快乐法”，“信手拈来，亭亭物表，三复之际，胸襟洒脱”，“避世高蹈，相羊山水之情，发而为放达之语、清绝之音”，“摅情愫，发幽情，洒然物外，复然绝俗”等，诸如之类的评论显然与作者试图抒写的情感、志趣、胸怀相去甚远。但不管误读与否，友人们的评价绝大多数从正面予以肯定、赞许，满含着他所需要的能量。

第三，李开先在书房阅读信件和唱和之作，实际上是在接收这些能量。至于接收的程度，主要取决于以下两点：一、接收主体的心态。和老朋友书信往返，抒写自己的生活和怀抱，阅读他们的唱和之作，互问冷暖，交换讯息，可以收获无限乐趣；还进行情感的交流，精神相通，休戚与共，能得到很多安慰。又结识了一批新朋友，拓展了交际圈，日常生活更为充实，能有效地缓解遭遇重大挫折后产生的压力和焦虑。再加上朋友们的赞许与其自我评论大致吻合。因此，李开先应该是很愉悦、放松，又兴奋的，比较容易接受来自外界的讯息。二、能量释放的强度。来自各方的信息，其意义指向是共同的。对于李开先来说，它们绝不是简单的叠加，而是彼此印证，不断强化，从而大大增强其令人信服的力量。在相同的体验中获得定向的感受，能更加充分地接收这些讯息，其结果便是产生巨大的成就感和满足感，强化自我认同。在《中麓小令》之后，李开

先相继刊行了他撰写的《闲居集》和《一笑散》，以及他主持编选的《改定元贤传奇》。相比之下，他投入的精力要少得多。从他为各集撰写的序言来看，他的心态放松了，平和、从容了很多。从这一变化来看，《中麓小令》的编刊活动的确产生了相当显著的鼓励、抚慰和镇定作用。

由上可知，通过创作、编刊《中麓小令》，李开先经历了确认、实现、建构自我的过程。在他的主导之下，这本散曲集传播于当代，流传于后世，其本人也获得了充分的认可和很高的声誉。这不仅在一定程度上弥补了现实生活中的遗憾，有助于疗治心灵的创伤，对其自我重建也颇有助益，从而在心理抚慰、人情交际和娱乐休闲之外，在心理建设方面发挥了不可替代的作用。

综上所述，以看重人情的社会和崇尚文化的时代为基础，以自身的号召力和作品的感染力为前提条件，通过赠书、索题和重印等方式，李开先成功地主持了一次散曲编刊活动。其特点可概括为以下四点：1. 借重相当庞大的交际圈，不断扩大其影响；2. 参与者人数众多，与主持人互动活跃，方式多样，伴随着唱和、唱曲等活动；3. 影响大，有持续性，而且延伸到多个领域；4. 有效地开发了编刊活动的文化功能，赋予刊本更多的文化价值。一般来说，编刊活动发挥的文化功能愈多、愈强，刊本附加的价值就越高，其受到关注的程度也越大。据笔者初步统计，明清两代共 100 多位曲家出资刊刻自己创作、编订的曲籍，包括散曲集、剧曲或曲谱，如王九思、冯惟敏、陈与郊、许自昌、顾正谊、施绍莘、洪昇、黄图珌、唐英等。他们主持的编刊活动各个不同，但有一点是共同的，即承载着丰富的社会文化心理，能发挥各种文化功能。他们之所以热衷于此道，主要原因即在于此。令人困惑的是，这些曲家中有不少身份、地位和名望都很高，其著作也有一定的感染力，但其编刊活动产生的影响力大多不能与李开先相比。导致的原因有哪些，又说明了什么问题，笔者将另撰专文探讨。

[作者单位：厦门大学人文学院中文系]

明清两淮盐业经济对戏曲繁盛的影响*

李传江

摘要:明清时期两淮盐区地方戏曲的繁荣与淮盐经济的迅速发展密切联系。除个别帝王对戏曲偏好外,两淮盐官盐商凭借雄厚的财力物力参与到相关活动是最为重要的推动因素。他们及其幕宾观演、创作甚至评点戏曲,不仅促进了“家班”的形成和剧目的多样化,他们对于演出“行头”、舞台布局的严格考究也丰富了地方戏曲的表演形式。正因如此,乾隆后期全国范围内的戏曲删改运动也以扬州为中心,大批盐商捐书而外,政府挑选出的校官及校员也有许多原来就是两淮不同级别的盐官。

关键词:两淮盐业 戏曲 家班 行头 删改

明清时期两淮盐业产区的中心城市为通州、泰州、海州及盐城,而扬州和淮阴为管理及运输中心。这些城市的各种地方戏曲在盐业经济文化的刺激下都有飞速发展,尤其是发源于苏州而兴盛于扬州的昆曲对明清时期“家班”的形成起到了巨大推动作用。“剧种上等者为雅部,即苏州昆腔。其次为花部,有京腔、秦腔、弋阳高腔、湖广罗罗腔、句容梆子腔、安庆二簧调等,统称为乱弹。”^①作为两淮盐政衙署所在地的扬州康乾时期更是集聚了其时闻名的许多大盐商,盐官的喜好以及盐商们的风雅豪奢让这座城市迅速形成了盛极一时的梨园盛景,有诗为证“从来名彦赏名优,欲访梨园第一流。拾翠几群从茂苑,千金一唱在扬州”^②，“燕市追欢梦已赊,近游欣此度红牙。岂期重听何戡曲,恰是相逢剧孟家。歌舞夜阑看北斗,江湖身远忆东华。当年子弟俱头白,忍不飞腾暮景斜”^③。

* 基金项目:本文系2017年校高级别科研培育项目“商业文化视阈中的明清两淮盐业文学研究”阶段性成果(项目编号:2017LSZ01)。

① 黄倣成:《论两淮盐业经济对清代学术文化的影响》,《江海学刊》2001年第3期。

② [清]金埴:《不下带编》卷七,中华书局1982年版,第125页。

③ [清]赵翼:《瓯北集》卷三十《康山席上遇歌者王丙文沈同标,二十年前京师梨园中最擅名者,今皆老矣,感赋》,上海古籍出版社1997年版,第680页。

一、两淮盐区戏曲繁盛背景

明清时期尤其是清朝两淮盐业区戏曲兴盛的一个非常重要的原因是统治者特别是皇帝对戏曲的偏爱,史载康熙四十四年“(三月初九日)皇上行宫演戏十一出,系选程乡绅家小戏子六名。演唱甚好,上大悦。……(三月十二日)皇上过钞门关,上船开行,抵三涂河宝塔湾泊船,众盐商预备御花园行宫,盐院曹奏请圣驾起銮,同皇太子、十三阿哥、宫眷驻蹕,演戏摆宴”^①。为巴结讨好帝王,盐官和盐商也常常想尽各种办法,用戏曲表演来博取皇帝欢心,这种风气到了乾隆朝更为盛行:

梨园演戏,高宗南巡时为最盛,而两淮盐务中尤为绝出。例蓄花雅两部,以备演唱,雅部即昆腔,花部为京腔、秦腔、弋阳腔、梆子腔、罗罗腔、二簧调,统谓之乱弹班。余七八岁时,苏州有集秀、合秀、撷芳诸班,为昆腔中第一部,今绝响久矣。演戏如作时文,无一定格局,只须酷肖古圣贤人口气……形容得象,写得出,便为绝构,便是名班。近则不然,视《金钗》、《琵琶》诸本为老戏,以乱弹、滩王、小调为新腔,多搭小旦,杂以插科,多置行头,再添面具,方称新奇,而观者益众;如老戏一上场,人人星散矣,岂风气使然耶?^②

如乾隆四十五年(1780)南巡至镇江时候,地方盐官及盐商们组织了一次盛大的戏曲表演表示欢迎:“相距约十余里,遥望岸上著大桃一枚,硕大无朋,颜色红催可爱。御舟将近,忽烟火大发,光焰四射,蛇掣霞腾,几眩人目。俄顷之间,桃砉然开裂,则桃内剧场中峙,上有数百人,方演寿山福海新戏……当御舟开行时,二舟前导,戏台即架于二舟之上,向御舟演唱,高宗辄顾而乐之。”^③

明清时期盐官对戏曲的爱好及相关活动也是两淮盐区戏曲繁盛的重要因素之一。明朝嘉靖年间盐政鄢懋卿、清康熙年间的盐政曹寅和李煦、清乾隆年间的盐运使卢见曾和曾燠都酷爱戏曲,清嘉庆时两淮巡盐御史阿克当阿更是“非国忌,鲜不演剧”^④。他们对于家乐的投入也是毫不吝啬,厉鹗曾记载“江淮大吏某家乐部……《长生殿》新声……凡饰歌舞具,金缯、锦翠、珠珰、犀珀,刻意精丽。至玉环马嵬缢后,明皇泣玉环像,则令好手雕沈水香,肖项生像,傅以粉黛,饰之如生”^⑤。除了日常生活中娱乐宴饮

① 《圣祖五幸江南全录》,见汪康年刻《振绮堂丛书初集》,光绪二十年刻本。

② [明]钱泳:《履园丛话》卷十二“演戏”,中华书局1997年版,第332页。

③ [清]徐珂编:《清稗类钞》,中华书局1984年版,第341页。

④ 易宗夔:《新世说》,台北文海出版社1968年版,第559页。

⑤ 董兆熊、陈九思:《樊榭山房文集·书项生事》,上海古籍出版社1992年版,第833页。

等演出外,“更重要的是,戏曲还对他们的社会活动具有特殊意义。他们迎奉帝王、拉拢权贵、网罗文人等都要以戏曲为手段”^①,卢见曾和曾燠还常常于雅集时倡导戏曲评点活动。

盐官盐商们也常常用戏曲表演自娱或娱民,尤其是各种花部的多种歌舞表演形式赢得了各类社会阶层的喜爱,其角色演出也较容易深入人心:“凡花部角色,以旦丑跳虫为重,武小生、花面次之,若外末不分门,统谓之男脚色;老旦、正旦不分门,统谓之女脚色。丑以科诨见长,所扮备极局骗俗态,拙妇呆男,商贾刁赖,楚咻齐语,闻者绝倒。然各囿于土音乡谈,故乱弹致远不及昆腔。惟京师科诨皆官话,故丑以京腔为最,如凌云甫本世家子,工涛善画,而一经傅粉登场,喝彩不绝;广东刘八,工文词,好驰马,凶赴京兆试,流落京师,成小丑绝技。”^②他们有时还同时邀请两个戏班打擂台,“金陵为明之留都,社稷百官皆在,而又当太平盛时,人易为乐,其士女之问桃叶渡,游雨花台者,趾相错也。梨园以技鸣者,无论数十辈,而其最著者二:曰兴化部,曰华林部。一日新安贾合两部为大会,遍征金陵之贵客文人,与夫妖姬静女,莫不毕集”^③,扬州虹桥一带的熙春台、关帝庙甚至“每一市会,争相斗曲”^④。

二、两淮盐区戏曲繁盛表现

明清时期君王以及两淮盐官对戏曲的偏好,某种程度上刺激着两淮盐区戏曲的繁荣发展,尤其是以经商为业的盐商们为了能够逢迎拍马巴结讨好盐政及盐运官员以方便拿到盐引顺利运盐,更是投其所好常常争聘苏州雅部昆腔来扬州演出,但来去极不方便,时间上也不能得到保证,他们便凭借雄厚的财力开始“养优”,“家班”逐渐盛行。

(一)“家班”形成剧目多样化

为方便常年演唱,大盐商徐尚志首养戏班“老徐班”,后来黄元德、张大安、汪启源、程谦德、洪充实、江春等先后仿效,组成黄班、张班、汪班、程班、大程班、内江班(又称德音班),昆剧著名的“七大内班”最终形成。李斗《扬州画舫录》记曰:“昆腔之胜始于商人徐尚志,征苏州名优为老徐班,而黄元德、张大安、汪启元、程谦德各有班。洪充实为大洪班,江广达为德音班,复征花部为春台班。自是德音为内江班,春台为外江班。今内江班归洪箴远,外江班隶于罗荣泰。此皆谓之内班,所以备演大戏也。”^⑤总商江春后又创立各种腔调皆演唱的外江班(又称春台班),丰富了两淮剧坛,“郡城自江鹤亭征

① 李树民:《盐业经济对明清时代戏曲兴盛的促进作用》,《社会科学家》2012年第6期。

② [清]李斗:《扬州画舫录》卷五,中华书局1960年版,第123页。

③ [清]侯方域:《壮悔堂文集》卷五“马伶传”,清顺治刻本。

④ [清]李斗:《扬州画舫录》,第257页。

⑤ [清]李斗:《扬州画舫录》,第107页。

本地乱弹,名春台,为外江班,不能自立门户,乃征聘四方名旦,如苏州杨八官、安庆郝天秀之类,而杨、郝复采长生之秦腔,并京腔中之优者,如《滚楼》、《抱孩子》、《卖饽饽》、《送枕头》之类。于是春台班合京秦二腔矣”^①。花部与雅部在扬州这个盐业经济繁荣发达的城市找到了适合生存的土壤,也涌现出了一些较为著名的演员,如江春的外江班樊大“演《思凡》一出,始则昆腔,继则梆子、罗罗、弋阳、二簧,无腔不备,议者谓之‘戏妖’”,谢寿子“扮花鼓妇,音节凄婉,令人神醉”,陆三官“花鼓得传,而熟于京秦两腔”。^②

梨园数部,承应园中,堂上一呼,歌声响应。岁时佳节,华灯星灿,用蜡至万数千斤,四壁玻璃射之,冠钗莫辨。只见金碧照耀,五色光明,与人影花枝迷离凌乱而已。埒于容园者,若黄,若程,若包,莫不斗靡争妍,如骖之靳。^③

各种家班和剧目都达到了前所未有的数量,“今见《剧说》、《花部农谭》、《扬州画舫录》、《扬州府志》、《两淮盐法志》等文献载录乾隆年间扬州各家班有近百家,所演剧目达1200余种”^④。通州、泰州、海州、盐城等地的百戏、淮剧、“五大宫调”等也都在不同程度地发展着。

许多盐商盐官也参与到戏曲创作中。明代盐商汪宗姬撰有传奇《丹管记》、《续缘记》,其同姓门人著名戏曲作家汪道昆也为盐商之后,有《高唐梦》、《五湖游》、《远山戏》、《洛水悲》等名作,清代海州盐商刘蕴堂之女刘清韵著有《小蓬莱传奇》、《小蓬莱仙馆曲稿》等;盐官群体中,两淮盐运使汪廷讷著有杂剧《广陵月》及传奇《环翠堂乐府》十八种,巡盐御史曹寅创作传奇《虎口余生》,盐政戴全德聘请沈起凤为乾隆南巡编写迎鸾供御大戏,其《谐铎》称“盐台全公聘书至,制军委赴扬州,谱供奉新乐府”。两淮盐运使卢见曾幕府中戏曲人才也非常多,金兆燕创作《旗亭记》传奇、朱乔创作《玉尺楼》传奇,卢见曾对这两种剧作都有不同程度的修改,在结集时还以自己堂号命名为《雅雨堂两种曲》。此外,卢见曾幕府中还有程廷祚撰写《莲花岛》传奇,厉鹗撰写《迎銮新曲》、散曲集《樊榭山房北乐府小令》,金农撰写《冬心先生自度曲》等多种作品。^⑤

(二) 演出场所和“行头”考究

宋元时期戏曲演出虽然有相对固定的勾栏瓦舍,但对舞台的环境布置要求不高,

① [清]李斗:《扬州画舫录》,第131页。

② [清]李斗:《扬州画舫录》,第131页。

③ 黄钧宰《金壶浪墨》卷一“盐商”,见沈云龙主编《近代中国史料丛刊》第43辑《金壶七墨全集》,台北文海出版社印行,民国十八年石印。

④ 黄倬成:《论两淮盐业经济对清代学术文化的影响》,《江海学刊》2001年第3期。

⑤ 参看鲍开恺《卢见曾幕府戏曲活动考述》,《江苏教育学院学报》(社会科学版)2008年第2期。相关论述还可参看李树民《盐业经济对明清时代戏曲兴盛的促进作用》,《社会科学家》2012年第6期。

人物扮演的演出水平和观众的欣赏要求也较低。“明代开始出现了由政府出资修建的戏曲演出场所,明清时期,戏曲持续发展,戏曲演出的场所也多样化,举凡露台、戏亭、戏楼、室内戏台、厅堂等,各有其特长,长期的固定演出场所戏馆楼台尤其值得关注。这些楼台又可分为宫廷、官府、神庙、会馆、祠堂、园林、饭庄、茶园戏台等不同类别。”^①在这些场所中神庙和祠堂是最多最主要的剧场阵地,“宋、元以降,最普通的剧场,便是一般神庙了。神庙的建筑,照例于正殿的对面设有一戏台……这种形式,在神庙的建筑上,几乎是千篇一律的。”^②尤其是为了迎接圣驾而演出大戏的场所,盐官及盐商们的选择是极为讲究的,如“天宁寺本官商士民祝厘之地,殿上敬设经坛,殿前盖松棚为戏台,演仙佛麟凤、太平击壤之剧,谓之‘大戏’,事竣拆卸。迨重宁寺构大戏台,遂移大戏于此”^③。清代扬州还成立了专门演出戏曲的场所“戏园”盛极一时:“扬州戏园成立于嘉庆十三年(1808)春三月,名固乐园,继之者为阳春茶社、丰乐园。”^④

不仅戏剧表演舞台布局豪华,就是戏曲表演时候的“行头”都有非常严格的考究:“行头分衣、盔、杂、把四箱。衣箱中有大衣箱、布衣箱之分,大衣箱,文扮则富贵衣(即穷衣),五色蟒服、五色顾绣披风、龙披风……此之谓江湖行头,盐务自制戏具,谓之内班行头。自老徐班全本《琵琶记》,‘请郎花烛’则用红全堂,‘风木余恨’则用白全堂,备极其盛。他如大张班《长生殿》用黄金堂;小程班《三国志》用绿虫全堂;小张班十二月花神衣,价至万金。百福班一出《北钱》,十一条通天玉犀带;小洪班灯戏,点三层牌楼、二十四灯,戏箱各极其盛。若今之大洪、春台两班。则聚众美而大备矣。”^⑤

各种表演技艺在地方城市尤其是繁荣的扬州有了自己的表演天地,如商店开张或请神时,有一种叫作“马上撞”的演出即“军乐演唱乱弹戏文”,还有一种“小唱”“以琵琶、弦子、月琴、檀板合动而歌”,其中有的“以传奇中《牡丹亭》、《占花魁》之类谱为小曲者,皆土音之善者也”^⑥。

三、乾隆朝扬州设局删改曲剧

清朝扬州戏曲的繁荣虽然得到了帝王将相的支持,但和其他文学样式一样,曲剧文本及其演出尤其是民间各类小戏演出,有时还带有一些反清思想的余绪,雍乾时期也时有文字狱发生。为了加强文化专制统治,防止民心异变,乾隆后期四库全书编纂

① 李树民:《盐业经济对明清时代戏曲兴盛的促进作用》,《社会科学家》2012年第6期。

② 周贻白:《中国剧场史》,商务印书馆1936年版,第6页。

③ [清]李斗:《扬州画舫录》卷五,中华书局1960年版,第107页。

④ 朱宗宙:《清代扬州盐商与戏曲》,《盐业史研究》1999年第2期。

⑤ [清]李斗:《扬州画舫录》卷五,中华书局1960年版,第134—135页。

⑥ [清]李斗:《扬州画舫录》卷五,中华书局1960年版,第140页。

接近尾声之时开始着手对戏曲、小说等流传于民间的大量文本开始了删改,而政府挑选出的校官以及校员有许多都是和两淮盐业有着千丝万缕的联系。

有关扬州设局删改曲剧的时间《扬州画舫录》记曰:

乾隆丁酉,巡盐御史伊龄阿奉旨于扬州设局改曲剧。历经图思阿并伊公两任。凡四年事竣。总校黄文暘、李经。分校凌廷堪、程枚、陈治、荆汝为,委员淮北分司张辅、经历查建珮、板浦场大使汤惟镜。^①

按此记录扬州设局时间是乾隆丁酉(1777),历时四年是1780年。关于此,黄强教授1987年就考证过有误,认为总教官黄文暘在《曲海总目》前序中记录的有关乾隆辛丑(1781年)“阅一年事竣”“与实际情况并无抵牾之处”,理由有三:《清实录》记载乾隆下旨删改杂剧传奇时间为乾隆四十五年(1780);史志记载乾隆四十二年(1777)伊龄阿不在两淮巡盐御史任上;分教官凌廷堪受聘扬州在乾隆四十六年(1781)。另外黄教授还对扬州设局的背景及删改过程、删改结果作了详细考证,并认为“从总体上看,这次设局清理删改古今杂剧传奇主要只能针对昆山腔传奇。……对这些口耳相传的戏曲,破烂不全的钞本,删改也就无从下手了。退一步说,即使是昆山腔传奇,虽受到全面清理删改,但对实际演出影响并不太大。那些被删改过的剧本,各地戏班在演出时未见得就照此办理。这是清王朝统治者所始料未及的”^②。王军明博士对乾隆时期扬州剧坛和戏曲禁令做了进一步的论述,认为“乾隆年间戏曲禁令不断,但扬州由于家班班主商人的特殊身份和皇帝的庇护,戏剧演出不仅没有衰萎,反而借助于家班达到了它的峰顶,同时由于文人的广泛参与形成了重艺的演出格范,使扬州成为全国的戏剧演出重镇。但是,建立在商人高投入基础上的家班最终也因为商人的经济破产和文人的风流云散而日趋衰歇”^③。

无论设局删改曲剧的时间、过程、结果怎样,可以知道上层统治者对于这次文本的整理是非常重视的,也可认为是对四库整理的延续。乾隆皇帝委派两淮巡盐御史伊龄阿、图思阿作为此次任务的执行官,而参与的总教官李经为广东盐场大使,分校凌廷堪、程枚皆长期生活在淮北盐区中心海州,程枚以及委员张辅、查建珮、汤惟镜也皆为不同级别的盐官。正是这些盐官们对皇帝交派的此次任务非常用心,让这场戏曲禁毁运动有条不紊地进行着。盐政官图思阿于乾隆四十六年呈奏折曰:

① [清]李斗:《扬州画舫录》卷五,中华书局1960年版,第107页。

② 相关论述可参看黄强《乾隆庚子扬州设局删改曲剧始末》,《扬州师院学报》(社会科学版)1987年第3期。

③ 王军明:《乾隆时期扬州剧坛与戏曲禁令关系考》,《玉林师范学院学报》(哲学社会科学)2012年第3期。

窃照查办戏曲,昨奴才拟请凡有关涉本朝字句及宋金剧本扮演失当者,皆应遵旨删改抽掣,另缮清本同原本粘签进呈。……今办得《金雀记》等九种,并全德移来《鸣凤记》一种,奴才俱覆加酌核……奴才又覆勘得《千金记》等十种,又全德移来《种玉记》等十种,均系曲白内间有冗杂之处,抽改无多,现在即以粘签原本进呈。^①

有了官员的带头,本次曲剧删改参与人员前后达一百多人,共约删编校勘了 1100 多种曲目,在传统剧作梳理、新作品创作、戏曲理论提炼等方面都做出了巨大贡献,事后黄文暘还编有《曲海》二十卷,程枚创作了《一解珠传奇》两卷四十出,^②敷衍唐代杨贵妃和梅妃故事。

总体而言,明清时期盐业经济的发展促进了戏曲的迅速繁荣,两淮盐业为中心的区域城市“不仅是传统剧种如杂剧、传奇的展示和提高了的舞台,同时也是孕育新剧种的温床,盐区对明清戏曲声腔、地方戏剧种类的形成和传播有重大贡献”^③。作为盐业生产区的通州、泰州、海州虽然设有两淮盐运使分司衙门,但往往掌管的是盐的生产和外运,盐民阶层及中小商户多。而真正掌管两淮盐业行销外地的巡盐御史司衙门则设在扬州,级别较高的盐官及资本雄厚的大盐商也大都汇聚于此。因此一些耗资较多的大型戏曲观演、创作及评点等活动也往往以扬州为中心,盐官盐商及其幕宾们的相关戏曲活动成了两淮地区戏曲繁盛的重要推动力。

[作者单位:江苏师范大学连云港校区]

① 中国第一历史档案馆编:《纂修四库全书档案》,上海古籍出版社 1997 年版,第 1328 页。

② 参看李树民:《盐业经济对明清时代戏曲兴盛的促进作用》,《社会科学家》2012 年第 6 期。另外程枚还有《蓬莱会》、《法轮游》两部剧作,但都失传。

③ 李树民:《明清盐业对戏曲声腔及地方剧种的作用》,《大舞台》2012 年第 9 期。

论孔尚任《桃花扇》对史可法的历史描绘

朱恒宇

摘要:《桃花扇》作为古典名剧,也是最重史实考据的“历史剧”,剧中之人、事皆“确考时地,全无假借”,绝非《牡丹亭》一类向壁虚构。但仔细查考其所涉史实,不难发现许多处与史实相悖处。如果我们能设身处地,联系到孔尚任的历史情怀、身处的冷酷现实以及他所利用的戏剧“脚色制”传统,我们对这些与史实相悖的地方,或能更多体会和同情,甚而由衷地钦佩作者巧妙的处理手段和谙练的艺术功力。限于篇幅,本文仅以其中所涉史可法事为中心,试为剖析。

关键词:《桃花扇》 史可法 历史剧 脚色制

《桃花扇》自问世以来便得到广泛的关注,多半缘由是其“历史剧”的自我定位。而这也成为后世学者们关注的焦点,近现代有关《桃花扇》史实考据的文章层出不穷。

梁启超的批注本最早对全本的史实进行了辨析,虽未形成理论系统,但开考据历史的先河。在当代研究中,章培恒围绕侯方域与李香君的爱情进行具体的考证,认为“考诸实际,剧本所写,乖于史实者不少,似有必要加以指出”^①;而张燕瑾在将《桃花扇》作为社会历史的反思桥梁时,亦论述了剧本与史实有四种类型的不合。^② 以上学者从严肃的历史研究角度,对《桃花扇》所记述的历史进行了详细的分析,并归纳出与史相左的类型。

从文本到文本的考据研究,固然是治史的必要方式,却未必适用于理解文学作品本身。着力于史实考据的研究只能得出孔尚任的作品与其自称“历史剧”不符的结论,却不能关注到作者做出改动的客观原因与主观意愿。即使对原因做出相应分析,也因没有立足于剧本文学有别于其他文体的特性,而将结论停留在“塑造人物”、“服务情节”、“艺术创造”等空洞表面的概念上。理解戏剧作品,包括对其进行相关的史实考据,都应将其放在所属的语境与传统中,而不是处在对史料掌握丰富全面的今人的位

① 章培恒:《〈桃花扇〉与史实的巨大差别》,《复旦学报》2010年第1期。

② 四种类型的不合为“更动主要事件的发生时间”、“改变主要人物的结局”、“人物事迹移花接木张冠李戴”、“无中生有凭空结撰”。见于张燕瑾《历史的沉思——〈桃花扇〉解读》,《首都师范大学学报》1994年第2期。

置上对其进行指摘,亦不能简单地大而化之,泛泛而谈。

本文在对史可法的人物形象进行史实考证的基础上,试图从《桃花扇》及其作者所处的艺术传统与社会背景两条线索展开分析论证,将剧情中与历史相左的内容回归到文本本身进行审视推敲,让艺术自身对人物形象进行历史描绘。

一、场次梳理

《桃花扇》全剧四十四出,史可法总计出场七出,分别是:《辞院》、《阻奸》、《设朝》、《争位》、《移防》、《誓师》和《沉江》。史可法以“外”的脚色登场,从场次上亦可看出他是一位具有突出地位的正面人物,是关乎作品主旨的重要配角。其中《誓师》、《沉江》二出,几乎可称为其个人的展示场目,作为一个“外”,拥有如此地位,实不多见。

《辞院》为癸未十月,南京诸臣商议左良玉挥师北上一事。阮大铖造谣侯方域欲和左良玉里应外合。史可法对这种看法保持怀疑。杨龙友事先告知侯方域,阮大铖将要来抓捕他,随后安排侯方域投奔史可法。

《阻奸》为甲申四月,马士英修书向史可法商议迎立福王事宜。阮大铖仍怕不妥,欲亲自前往史府细说。史可法对迎立福王本无太多意见,但侯方域列出“三大罪”、“五不可”证明福王不可立,史可法便坚定立场,拒门不见阮大铖,并将否定福王的意见回复给马士英。

《设朝》为甲申五月,福王朱由崧在南京登基,封立诸臣。

《争位》为甲申五月,史可法在扬州调停四镇相互倾轧。

《移防》为甲申六月,高杰因受其他三镇征讨,无处安身,史可法调他前往许定国处,并安排侯方域作为参谋同往。

《誓师》为乙酉四月,史可法率众兵士誓师死守扬州城。

《沉江》为乙酉五月,史可法从扬州逃出,欲救驾南京,结果从老赞礼处得悉南京失陷、弘光帝已经逃走,便毅然投江殉国。众人凭史公衣冠祭拜。

归纳来看,史可法在《桃花扇》中的事迹主要为议立福王、督师江北、死守扬州、投江殉国。从整体而言,史可法的重要行动基本符合史实,但有如下几点值得考究:一是史可法对迎立新君的态度;二是侯方域是否投奔了史可法;三是史可法在扬州有无慷慨组织守城;四是史可法之死。

二、史实考据

1. 迎立新君

史可法在《桃花扇·阻奸》中,初读罢马士英信件后的反应是:“看他书中意思,属

意福王。又说圣上确确缢死煤山,太子奔逃无踪。若果如此,俺纵不依,他也竟自举行了。况且昭穆伦次,立福王亦无大差。罢,罢,罢!答他回书,明日会稿,一同列名便了。”^①

在戏剧作品中,听取侯方域的意见之前,史可法对马士英迎立福王似乎没有反感和排斥,只是觉得马士英邀功心切而已,至于福王,伦序上没有问题,立也无妨。

考据《明史·史可法传》:“会南都议立君,张慎言、吕大器、姜曰广等曰:‘福王由崧,神宗孙也,伦序当立,而有七不可:贪、淫、酗酒、不孝、虐下、不读书、干预有司也。潞王常淂,神宗侄也,贤明当立。’移牒可法,可法亦以为然。凤阳总督马士英潜与阮大铖计议,主立福王,咨可法,可法以七不可告之。”^②

计六奇《明季南略》成书时间较早,记载同正史略有出入,其中史可法率先表明了立场:“四月初三庚申……史可法、张慎言等集高弘图寓议所尊奉……史可法曰:‘在藩不忠不孝,恐难主天下。’”^③

《南明史·史可法传》成书时间最晚,综合前人记述“时福、周、潞、崇诸王俱南来,而福王最亲。张慎言、姜曰广言福王有不孝、虐下、干预有司、不读书、贪、淫、酗酒七不可立,潞王贤明,可定大计,移牒可法”^④,基本遵从《明史》载法。

只有孔尚任参考的小说资料《樵史演义》为中性记载:“其时潞王、福王、周世孙,各避贼至淮安。马督抚移书与史尚书,要立福王。”^⑤并没有记载史可法的态度与立场。

由此观之,史可法在总的判断上是先没有表态,后来支持东林党人的立场,主立潞王。《桃花扇·阻奸》标明“甲申四月”的时间是没有出入的,其中史可法先没有排斥迎立福王、后坚定立场的情节也是符合史实的,但总共有两处有悖历史。一是史可法接到马士英书信的时间点有误,历史上史可法应该是先听从东林党人的意见,坚定了否决福王的态度后才收到马士英的信件,而不是先收到信件再改变态度。二是使史可法坚定态度的应是张慎言、姜曰广之流的“七不可”,而不是侯方域的“三大罪”、“五不可”。这关系到第二个问题,侯方域是否投奔了史可法。

2. 侯方域投奔

《桃花扇》中有《辞院》、《阻奸》、《争位》、《移防》四出是侯方域、史可法同场登台的(除了《辞院》中二人没有同时在场),其滥觞是《辞院》中,杨龙友建议侯方域前去投奔史可法。为了安排此段落合情合理,作者还让史可法在朝堂上质疑阮大铖对侯方域的

① [清]孔尚任:《桃花扇》,人民文学出版社1958年版,第92页。

② [清]张廷玉:《明史》,中华书局1974年版,第7017页。

③ [清]计六奇:《明季南略》,中华书局1984年版,第6页。

④ 钱海岳:《南明史》,中华书局2006年版,第1514页。

⑤ [明]陆应旸:《樵史通俗演义》,见于《古本小说集成》第2辑第61册,上海古籍出版社,1992年影印清刻本,第三十二回。

污蔑,以为后面的投奔张本。

《明史·史可法传》中没有提及侯方域,反观考据《清史稿·文苑一·侯方域传》:“大铖知方域与二人善,私念因侯生以交於二人,事当已,乃嘱其客来结。方域觉之,卒谢客,大铖恨次骨。已而骤柄用,将尽杀党人,捕贞慧下狱。方域夜走依镇帅高杰,得免。”^①此段可比照于葛虚存《清代名人轶事·学行类》:“后数年,南都拥立,大铖骤柄用,兴大狱,将尽杀党人,捕贞慧入狱。应箕亡命,方域夜出走渡扬子,依俊帅高杰得免。”^②

正面提及侯方域投奔史可法的有今人徐植农、赵玉霞的《侯朝宗年谱》,考据古代文献,清初学者给侯方域写的传记中,有田兰芳的《侯朝宗先生传》持相同论点。而年辈长于田兰芳的贾开宗,在《侯方域本传》中则明确写道“后大铖兴党人狱,欲杀方域,渡扬子依高杰得免”^③。除此之外,同时期的宋荤《侯朝宗传》、胡介祉《侯朝宗公子传》,以及《商丘县志·文苑传》、《商丘侯氏家乘》中的《侯方域传》皆与贾开宗的记载一致。

由此可见,侯方域是在党祸时出逃,并依附于高杰才幸免于难,并不存在侯方域与史可法私交甚笃的情节。即便不能盖棺定论,孔尚任在面对历史公案时,选择如此处理,是为了服务于戏剧艺术的叙事结构,这在下文将有进一步详细的论述。

3. 扬州之战

史可法死守扬州城的历史已然妇孺皆知,《桃花扇》更是不惜笔墨,单独列出一出戏来歌颂史公舍身报国的千秋大义。这段惨烈的历史毋庸置疑,但史可法本人于其中的形象仍有微妙之处。《桃花扇·誓师》中,史可法悲叹孤木难支之余竟哭出血来,艺术形象感人至深,随后又带领众将士宣誓:

(外吩咐介)你们三千人马,一千迎敌,一千内守,一千外巡。(众)是!(外)上阵不利,守城。(众)是!(外)守城不利,巷战。(众)是!(外)巷战不利,短接。(众)是!(外)短接不利,自荆(众)是!(外)你们知道,从来降将无伸膝之日,逃兵无回颈之时。(指介)那不良之念,再莫横胸;无耻之言,再休挂口;才是俺史阁部结识的好汉哩。(众)是!(外)既然应允,本帅也不消再嘱。(指介)大家欢呼三声,各回汛地去罢。(众喊三声下)(外鼓掌三笑)妙妙!守住这座扬州城,便是北门锁钥了。^④

① [清]赵尔巽:《清史稿》,中华书局1977年版。

② [清]葛虚存:《清代名人轶事》,民国六年刊本。

③ [明]贾开宗:《侯方域本传》,见于徐植农、赵玉霞《侯朝宗文选》附录,齐鲁书社1988年版。

④ 《桃花扇》,第224页。

俨然一片将士一心、同仇敌忾之状，悲情氛围被渲染得淋漓尽致。然而历史上的史可法，在此之际，麾下的部将离心离德，组织的防守形同虚设，乃至只剩下无尽的悲凉无助。

应廷吉时为史可法军前监纪，扬州之役时缁城督饷得以幸免。他根据亲身经历所编著的《青燐屑》有很高的史料价值，其中有相关的描述：“二十二日，李、高有异志，将欲劫公以应北兵。公正色拒之曰：此吾死所也。公等何为？如欲富贵，请各自便。前北兵遣我降人，百计说公，初犹令马旗鼓往来陈说；是日，止令隔河而语。词后，有北人来，亦不容矣。李、高见公志不可夺，遂于二鼓拔营而出，并带护饷用将胡尚友、韩尚谅诸兵北去。公恐生内变，亦听之，不禁也。自此备御单弱，饷不可继，城不可守矣。”^①

其中可见史可法面对有投降之意的部下只能听之任之，恐生内变而无力阻止。除此之外，史可法组织防守的有效性亦是有限，《青燐屑》载：“北兵未集时，刘肇基等请乘不备，背城一战。公曰：锐气不可轻试；且养全锋，以待其毙。不知坐失事机。及北兵从泗州运红衣炮至，一鼓而下，肇基率所部四百人巷战而死。”^②错误的军事战略加速了扬州城的陷落。

《明史·史可法传》在记载部下叛乱之外更加突出史公个人的悲情：“城中人悉斩关出，舟楫一空。可法檄各镇兵，无一至者。二十日，大清兵大至，屯班竹园。明日，总兵李栖凤、监军副使高岐凤拔营出降，城中势益单。诸文武分陴拒守。旧城西门险要，可法自守之。作书寄母妻，且曰：死葬我高皇帝陵侧。”^③

《樵史演义》中有记载了史可法泣出血泪和宰杀猪羊祭旗的桥段，但小说家的演绎本身具有个人主观的联想与浪漫的创造。

史公的崇高节义彪炳万世，但不可否认的是，他并不像戏剧中所写的那样，在死守扬州城之时还具有组织力与号召力。史公在扬州只剩下“虽千万人、吾往矣”的末路悲情。

4. 史可法之死

《桃花扇·沉江》将史可法之死处理为逃出扬州城后自沉龙潭江，是延续了对其浪漫主义英雄形象的塑造，其中有诸多方面的考量，下文将展开进一步的论述。而此处先试考史可法之死的原本史实。

梁启超在其注释的《桃花扇》三十八出注一中写道：“扬州破于四月二十五日，史公即以其日遇害（或言函经三日），福王之逃，在五月初九日，此皆时日彰彰凿凿无疑寔者，若如本出所演，‘今夜扬州失陷，才从城头缝下来……原要南京保驾，不想圣上也去

① [明]应廷吉：《青燐屑》，见于《台湾文献史料丛刊》第六辑第109册，台湾文献丛刊第二四〇种，台湾大通书局1984年版，第24页。

② 《青燐屑》，第25页。

③ 《明史》，第7022页。

了。’则事隔十三日(四月小),何从牵合,无稽甚矣。”^①

梁启超的论据言之凿凿,这在正史中皆有比照,如《明通鉴》载:“丁丑,我大清兵克扬州,明督师兵部尚书大学士史可法等死之。”^②《明史·史可法传》载:“可法自刎不殊,一参将拥可法出小东门,遂被执。可法大呼曰:‘我史督师也。’遂杀之。”^③

只有《樵史演义》中史督师是一个开放式结尾:“史可法在城上见之,拔剑自刎。总兵刘肇基救住,同縋下北门城墙下,引四骑潜逃,不知死活。”^④不难看出这种说书人式的笔法只是为了满足读者美好的想象,以寄托未来潜在的希望,不能全然当作信史研究。

史可法在扬州惨遭清兵杀害是毋庸置疑的史实,孔尚任的处理有其客观需求。

三、改编原因

艺术作品对历史事实的改动,除却作者本人考据时的疏忽,不出以下几种情况:一是出于作者个人的审美偏好与价值判断,对史实进行取舍;二是服从于艺术作品本身的审美需要与结构要求,对史实进行调整,落实到《桃花扇》上来说,中国传统戏剧中的“脚色制”作为戏剧的体系与结构要求,必然会对剧目创作产生重要影响;三是迫于社会风气或政治压力,不得不对史实进行增删。《桃花扇》中各种情况的改动皆有体现,本文着重分析后两种情形,这也便是前文中所提到的艺术传统与社会背景两条线索。

1. “脚色制”体系对史可法有关史实的影响

壹、史可法“外”的脚色设定

末行是专门扮演中年以上、蓄须带髯的脚色,其中可细分为老生、副末和外。外又被常称作老外,地位或高或低,但都是一种正面的形象。《桃花扇》一剧因为多涉及政治事件,常会有多个中年男子同台,一些场次往往是生、净、副净、末、丑等多角同时在场(如《设朝》一出),史可法在同马士英、阮大铖、高杰、刘泽清之流的对比中高下立现,即使是苏昆生、杨龙友也不能与史可法的凛然正气相比,而且史可法身负朝政重任,也不能像左良玉一样被处理成小生,所以纵观诸家门,只有“外”这一脚色适合史可法。

将史可法归于“外”,在戏剧设计上便塑造了一个绝对正面的形象。遍览弘光一朝,主要人物中只有史可法的形象高大伟岸、光彩熠熠。不可否认的是,这也会造成史可法的形象有扁平的趋向,但脚色制的使用需要牺牲一些人物的立体感。脚色制体现了中国人的哲学思想,是呈现一个秩序性、伦理性的世界,在这个世界中,史可法的作

① 梁启超:《桃花扇注》下册,中华书局1936年版,第244页,第三十八出注一。

② [清]夏燮:《明通鉴》,中华书局2014年版,第3665页。

③ 《明史》,第7023页。

④ 《樵史通俗演义》,第四十回。

用只是需要展现道德伦理的完美形象,而其个人的复杂性不是戏剧考虑的范畴。

虽然史可法的形象是主要服从于中国戏剧结构设计的,但这也体现了作者的价值取向和其个人对史公的偏爱。孔尚任在创作《桃花扇》前曾赴扬州登梅花岭,拜史可法衣冠冢,写下“梅枯岭亦倾,人来立脚叹。岭下水滔滔,将军衣冠烂”^①(《梅花岭》)的诗句寄托哀思,表达对史可法的仰慕之情。孔尚任作为孔子之后,或多或少地有着潜在的道统思想,他在清朝虽不敢正面提及“夷夏之防”,但肯定认同为明朝殉国的忠义之士。创作《桃花扇》,史可法便理所应当地成为正面歌颂的对象。

史可法被归于“外”门,也可看作儒家“为贤者讳”传统的体现。脚色制本身也是这种善恶二分价值观的外化(除却净、丑的一些牵针引线、插科打诨)。于是史可法在剧中不仅了无不良行为,还平添了许多光辉形象。这便可以解释为什么前文中史公在扬州之役被描绘成极具组织力、感召力的人物:正面人物需要保持积极的状态,并且须愈加渲染。

贰、“脚色制”对叙事结构的影响

中国戏剧所使用的“脚色制”体系是一个“主离合”的结构,具体说来是要以生、旦两条线索为主干,其余各角根据情节需要与二者发生关系,关系愈密,戏份愈多。《桃花扇》在面对这一设定的时候有先天的困难:“借离合之情,写兴亡之感”是其主题,写历史兴亡必然要过多涉及重要历史人物的行动事件,这不可避免地要削弱生、旦的出场次数。

孔尚任在处理这一问题的时候,显示出一位伟大戏剧家的独运匠心:他安排侯方域投奔史可法,使得本应只有史可法才需要面对的历史事件,也有侯方域作为参谋在一旁见证,同时侯方域的外出也是同李香君的“分离”,这为以后的重逢张本。《辞院》、《阻奸》、《争位》、《移防》四出皆基于这个巧妙的安排。这使得一方面政治事件按部就班地发生,另一方面保证生角的出场次数,不至于让外、末抢了重要戏份,使得全剧仍然符合“主离合”的叙事结构——所有的历史事件仍然由生旦二角的离合串联起来。

于是前文的诸多疑问迎刃而解。由“侯方域投奔史可法”这一建构的事件,造成了相关历史史实表述的改动,史可法在迎立问题上的时间逻辑问题也出于此。

这种改动并不全然使得侯方域仿似一个若有若无的形象伴随在史可法左右,有些改动可谓具有戏剧艺术的巧妙性。就比如说《辞院》一出,将本由张慎言、姜曰广建言的“七不可”,改成侯方域的“三大罪”、“五不可”,既具有评书式的诙谐感,还使得情节紧凑集中。本来史可法坚定立场和马士英送递书信发生在不同时间,现将其合二为一,并且安排史可法先行看信后由侯方域点醒,既使得叙事连续巧妙,又使得生角的形象更加睿智正面。

① 徐振贵:《孔尚任全集辑校注评》,齐鲁书社2004年版,编五《湖海集》,第1095页。

2. 政治环境对史可法有关史实的影响

孔尚任出生时弘光政权业已灭亡,只有永历政权在岭南一带活动。待到他着手创作《桃花扇》的时候,中国大陆上的反清实力几近消亡,全国开始逐渐稳定下来,清朝的文化专制逐渐严厉,“明史案”也只是清初文字狱的先声而已。

在这样严酷的政治环境中,孔尚任仍不顾其当代的历史忌讳,走访故明遗迹,结交遗民志士,尽写南朝新事,是需要有大气魄与大情怀的。但他并不是愚拙地正面写明清易代,而是主要突出南明本身的矛盾与腐朽,从而避开对清朝的叙述。清朝一直是打着替明朝击退流寇的旗号入主中原的,而南明弘光朝又长期坚持“联虏平寇”的国策,这为孔尚任写《桃花扇》提供了可以模糊的历史空间。但也有难以回避的史实,到了清兵南下的时候,可以含糊其辞的内容就很有有限了,比如史可法死守扬州城,最终城破遇害,创作这段历史不得不要面对清兵凶残的丑恶形象,而这又是绝对的政治禁忌。

于是孔尚任便安排史可法从扬州出逃,最终在龙潭江自沉殉国。关于史可法从扬州出逃的说法,民间亦有许多记述,还有人声称看到史公升仙驾马而去,这都是为了满足读者美好的想象,孔尚任多有参考的历史小说《樵史演义》便给史可法留以一个开放式结局。孔尚任创作《桃花扇》前曾做广泛考证,不可能不知道史可法之死的真相,但他最终选择沉江作为史公的结局,显然是出于政治环境的多重考量。

但这样的改动非但没有削减人物的光辉形象,反而是一举多得:

一是避开了对清兵的正面描写。《桃花扇》全剧中未曾有清兵登台的例子,对扬州之役的描写也仅局限于史可法出逃后的感叹:“望烽烟,杀气重,扬州沸喧;生灵尽席卷,这屠戮皆因我愚忠不转。兵和将,力竭气喘,只落了一堆尸软。”^①(《沉江·锦缠道》)其间的惨淡经营,可见一斑。

二是发展剧中铺设的诸条线索。史可法投江殉国时有老赞礼在一旁见证,而之后老赞礼又将这一悲事转述与侯方域等人,这既使得老赞礼目睹了南明的全部兴衰,成为全剧的线索人物,又是对侯方域等人出家或归隐行动的铺陈,为生、旦二角的相逢张本。

三是进一步美化史可法的形象。史公在扬州殉国固然悲烈,但安排他心系君王而赶往南京救驾同样合情合理,在发现国都已破、国君亦逃的时候再自沉殉国,更能丰满其忠义的形象。孔尚任是有意让史可法以屈原投江的方式殉国,其中也随处可见对屈原的影射“那滚滚雪浪拍天,流不尽湘累怨”^②(《沉江·普天乐》),“精魂显,大招声逐海天远”^③(《沉江·古轮台》)……总的来说,对史可法之死的改编还是相当成功的。

① 《桃花扇》,第236页。

② 《桃花扇》,第237页。

③ 《桃花扇》,第238页。

小 结

历史上的史可法与《桃花扇》戏剧叙事的出入之处,恰为我们提供一个认识、审视中国传统戏剧结构的视角。在处理政治历史事件时,孔尚任能够优游于多重掣肘之间,在合情合理的范围内改编历史,使得戏剧的线索井然有序,分散而统一。中国传统戏剧始终存在“脚色制”需要与叙事需要之间的矛盾,这构成一种张力,而《桃花扇》无疑是调和这种矛盾、运用戏剧张力的典范。

[作者单位:南京大学文学院]

论清代地方戏中的“聊斋戏”^{*}

郑秀琴

摘要:在青柯亭刻本问世不久,清代地方戏中的“聊斋戏”就开始不断涌现,尤其是评剧和川剧中的“聊斋戏”格外引人注目:前者真正做到了雅俗结合,赋予“聊斋戏”以崭新的时代内容,使之在思想和艺术方面达到较高水平;后者从数量上来看是各剧种“聊斋戏”的翘楚,是聊斋文化的重要分支。清代地方戏中的“聊斋戏”是我国古典小说向戏曲转化较为成功的范例,不仅对《聊斋志异》的传播接受起到了推动作用,也显示出《聊斋志异》恒久不衰的生命力和巨大的文化价值。

关键词:《聊斋志异》 地方戏 聊斋戏 改编

《聊斋志异》作为我国文言小说的巅峰之作,是一部具有奇情异彩和浓厚人文意识的文言短篇小说集,它的传奇色彩与大众的审美心理相一致,从问世以来就被改编为说唱、戏曲、评书等多种艺术形式,但最为突出的还是清代中叶以来在杂剧、传奇和地方剧种中不断涌现的“聊斋戏”。何谓“聊斋戏”?目前学术界对“聊斋戏”具体内涵的界定还存在着分歧,不同的意见归纳起来大致有三种:一是仅指根据《聊斋志异》的篇章改编而成的戏曲作品;二是根据《聊斋志异》和蒲松龄所著的戏曲、俚曲改编而成的戏曲作品;三是只要与《聊斋志异》和作者蒲松龄沾上边际的戏曲均可称为“聊斋戏”。由于后两种界定过于宽泛,笔者认同第一种意见,因此本文中的“聊斋戏”是指根据《聊斋志异》中的故事情节所改编的戏曲作品。清代地方戏中的“聊斋戏”可谓独树一帜,引人注目。

一、清代地方戏中的“聊斋戏”概况

清代地方戏的繁荣标志着中国戏曲进入一个新的发展阶段。颇具北方地域色彩的元杂剧和来自浙江沿海的宋元南戏为后来清代地方戏的发展提供了样本,推动了戏

^{*} 本文系教育部人文社会科学研究项目“《聊斋志异》在清代的传播”(项目编号:12YJA751085)阶段性成果。

曲的前进步伐。从康熙到乾隆年间,地方戏纷纷出现,蓬勃发展,受到观众的喜爱和欢迎,与昆曲一较短长,出现了热闹纷繁的花部雅部之争。《扬州画舫录》中写道:

……两淮盐务例蓄花雅两部以备大戏。雅部即昆山腔。花部为京腔、秦腔、弋阳腔、梆子腔、罗罗腔、二黄调。统谓之乱弹。^①

虽然当时的花部为统治者和封建正统文人所排斥,难登大雅之堂,但是它们在广大人民群众的爱护和民间艺人的培育下,仍以顽强的生命力与昆腔竞争,通过各剧种之间的不断交流,来提高、充实、完善自身,逐渐夺走了昆曲的部分观众。然而,此时的地方戏尽管大有起色,但依然处于从属地位,主要在民间演出,还无法真正做到与称霸剧坛两百年的昆曲分庭抗礼。

到了乾隆年间,这种局面开始发生变化:各种艺术造诣较高的剧种争相在北京演出,从全国各地陆续进京与昆曲争胜。到了乾隆五十五年(1790),著名的四大徽班(三庆班、四喜班、春台班、和春班)把二簧调带入北京,与京腔、秦腔、昆腔合演,形成南腔北调汇聚京城的奇观,此时的花部在剧本、角色体制、音乐和舞台表演等方面已相当成熟,在京师与昆曲的竞争中占据了绝对优势,由此雅部逐渐走向衰微。很快,蓬勃发展的花部在全国范围内以绝对优势压倒了雅部,最终取代了昆腔在剧坛上的统治地位。地方戏中的“聊斋戏”也随着花部的兴盛如雨后春笋般迅速出现,其中不乏佳作。

当时地方戏的剧目大多出自下层文人和民间艺人之手,靠师徒口耳相传和艺人的传抄在戏班内流传,刊印机会少,大都散佚,许多地方剧种中的“聊斋戏”也在这种情况下散失了。据关德栋先生统计,至近代地方戏和京剧中上演的“聊斋戏”约在150种以上。^②

蒲松龄的《聊斋志异》文笔秀丽,是用生动隽永的浅近文言写成,通俗易懂,再加上极富奇情异彩、颇具戏剧性的故事情节,给戏曲的改编提供了理想的文本,为众多剧作家所垂青。《聊斋志异》第一个刊本——青柯亭刻本出版仅两年,清代剧作家钱惟乔就已经将其中的《阿宝》改编为戏曲《鹦鹉媒》(1768),从此在清代的杂剧和传奇中开始出现“聊斋戏”。此后,在清代花部诸腔中涌现出难以计数的“聊斋戏”。

清代的京剧“聊斋戏”中,笔者凭借有限的资料和学识,仅能确定四部戏:从纪根垠著《蒲松龄著作与地方戏曲》一文可以整理出两个清代京剧“聊斋戏”剧目——观剧道人的《极乐世界》和李毓如的《龙马姻缘》,它们都是根据《聊斋》中的《夜叉国》和《罗刹海市》改编而成的。在陶君起的《京剧剧目初探》中虽标注“聊斋戏”四十种,但没有明

① [清]李斗:《扬州画舫录》卷五《新城北录》(下),中华书局1960年版,第107页。

② 参见关德栋、车锡伦编:《聊斋志异戏曲集·序言》,上海古籍出版社1983年版,第2页。

确地标出各剧目的创作年代,能明确辨析的只有三种,即清末票友陈子芳、魏曜亭编剧的《西湖主》^①,又名《富贵神仙》;孙菊仙演出过的《胭脂判》^②(《龚王氏》);还有上文提到的《龙马姻缘》^③。这些剧目都是根据小说中的情节敷衍而成,在人物关系和结构上与原文相符的无功无过之作。

在清代地方戏“聊斋戏”的创作中,真正做到雅俗结合,赋予“聊斋戏”崭新的时代内容,使之在思想和艺术方面达到较高水平的当推评剧奠基人成兆才改编的四部“聊斋戏”:《因果美报》、《花为媒》、《王少安赶船》、《夜审周子琴》。虽然在数量上不算多,但在晚清到民国时期的华北东北地区家喻户晓,直到今天仍然是戏曲舞台上久演不衰的经典。

川剧中的“聊斋戏”在数量上无疑是清代地方戏同类内容中的翘楚,至少有 30 个左右的剧目在晚清就已经形成,足见清代川剧“聊斋戏”的繁盛,其中许多剧目四川观众至今仍耳熟能详,如《倦绣图》、《打红台》、《负薪记》等。清代川剧“聊斋戏”的繁盛背后也有着深刻的文化和社会原因。杜建华在《〈聊斋志异〉与川剧聊斋戏》^④一书中指出:《聊斋志异》向川剧的大批量转化除了川剧自身的艺术风格适宜于聊斋故事的表现之外,还与巴蜀文化的特异性和晚清四川特定的社会人文背景有直接的关系,这些因素包括巴蜀移民文化的开放性与兼容性、四川近代社会变革与人文思潮、戏曲改良运动的教化意识和文人以笔代言的戏剧主张等。

四川的临省云南,地方戏的代表为滇剧,其中有不少剧目与川剧剧目重合,究其原因与旧时艺人迫于生计,具有极强的流动性,再加上川滇两省地域的接近,许多滇剧艺人以前就是川剧演员等因素有关。清代滇剧中的“聊斋戏”几乎都来自川剧剧目,兹不赘述。

二、清代评剧中的“聊斋戏”

清代评剧中的“聊斋戏”共有四种,即改编自《梅女》的《因果美报》、改编自《寄生》的《花为媒》、改编自《王桂庵》的《王少安赶船》和改编自《胭脂》的《夜审周子琴》,改编者是评剧的创始人成兆才,具体创作时间不详。这四部戏均在 1909 年、1910 年前后,由庆春班首演于唐山永盛茶园,是评剧形成初期重要的启蒙戏和奠基戏。它们不仅有较高的文学思想水平,而且在演出期间轰动一时,至今仍是评剧演出的重要剧目。其中以《花为媒》成就最高,影响最大,它是每位评剧旦角必学必演的剧目,深受广大观众

① 陶君起编:《京剧剧目初探》,中华书局 2008 年版,第 310 页。

② 陶君起编:《京剧剧目初探》,中华书局 2008 年版,第 318 页。

③ 陶君起编:《京剧剧目初探》,中华书局 2008 年版,第 313 页。

④ 参见杜建华:《〈聊斋志异〉与川剧聊斋戏》,四川文艺出版社 2004 年版。

的欢迎。后由著名剧作家吴祖光改编,新凤霞主演,在1963年拍摄为戏曲电影,更使它蜚声海内外。

这四个清代评剧“聊斋戏”的取材可以分为两类,《花为媒》和《王少安赶船》是典型的爱情婚姻题材,这类剧目历来就深受作家的青睐和观众的喜爱,成兆才以如椽大笔为我们呈现出一幕幕爱情路上的悲喜剧。《因果美报》和《夜审周紫琴》都是与官府断案有关的公案戏,但它们又并非纯正的公案戏,从头到尾贯穿着情爱纠葛,可以说是爱情戏和公案戏的合流,这就使剧情更加跌宕起伏,更能引发人们的观赏兴趣。这四个清代评剧“聊斋戏”,具有如下特点:

1. 将以往注重情节结构的创作方法变为以人物为主的编剧原则,剧中按人物性格逻辑发展,组织了一系列典型情节,塑造出极具感染力的典型形象。同时作家善于通过心理描写、动作描写、肖像描写等各种手段来塑造鲜活的人物。成兆才笔下的人物活灵活现,神采各异,有血有肉,性格饱满。他的剧本为中国戏曲画廊奉献了张五可、王少安、周紫琴等光彩夺目的形象,他们以独特的个性成为评剧舞台上的典型人物。如《花为媒》中的张五可是一位对爱情有着热烈执着追求的大家闺秀,在得知寄生拒婚又再度到张家花园偷窥自己,她大胆地向心上人展示自己的魅力,同时表现出自己的骄傲和自尊,使这个青春洋溢、自信泼辣的女性形象被塑造得极为鲜活生动:

我叫你相了前面相后面,左右前后由着你那性儿瞧。你再看看奴家我的头,看看奴家我的脚,哪里有毛病,你给我往外挑。卖风流,把身摇,环佩乱响,音声儿高。休说是你那点小主意儿,他就是八仙见我也得下了天曹。^①

2. 评剧“聊斋戏”的语言保持了民间说唱的特点,晓畅明白,清新隽永,雅俗共赏,极富生活气息和娱乐性,这也是造成评剧广泛传播的重要因素之一。成兆才大量运用了方言俗语、谚语、歇后语等,使戏剧语言更为活泼生动,对塑造人物、活跃舞台气氛起到了至关重要的作用。如在《夜审周紫琴》中,周紫琴与吴凤奇初会时的一段唱词,把少女怀春的忐忑娇羞淋漓尽致地展现出来,唱词朗朗上口,通俗易懂又颇具文采,充分展示了清代评剧“聊斋戏”语言的魅力:

羞答答退门里闺门懒进,推单扇稳住身偷看那人。天庭满地阁圆眉清目秀,右手拿避暑扇两面泼金。穿蓝衫戴俊巾脸蛋似粉,看他笑非是笑自来爱人。不知他住何处离此远近,又不知他贵姓谁家儿孙。^②

① 高占祥主编:《成兆才全集》(第二卷),花山文艺出版社1994年版,第815页。

② 高占祥主编:《成兆才全集》(第二卷),花山文艺出版社1994年版,第517页。

3. 剧本情节设计巧妙,大量的误会巧合穿插其中,使故事变得跌宕起伏,不断发生逆转,构成新的矛盾冲突,在重重波折中塑造人物,增强了其观赏性。在这方面,《王少安赶船》是一个绝好的例证:王少安与张翠娥萍水相逢,顿生爱慕之心,先后以银子和玉镯试探她,不巧翠娥和父亲驾船离开。而王少安在不知其姓名住址的情况下竟再度与她巧遇,少安表叔恰为张父朋友,为二人做媒,使他们终成眷属。而故事的高潮则是由一个误会引发的:归家路上,王少安和翠娥开玩笑,说自己在家中已有三妾,翠娥悲愤之下投河自尽。这个误会使一个喜气洋洋的故事发生逆转,看似要以悲剧结局。不想接下来的一个巧合又使情节发生逆转:翠娥为告老还乡的官员刘在礼所救,成为其义女,后翠娥生下一子。两年后的一天,王少安避雨,又与妻子巧遇,最终冰释前嫌,一家团聚。整部戏在一系列误会和巧合中进行,情节由喜而悲,最后又由悲转喜,大有柳暗花明又一村的感觉,颇具戏剧性。情节与原著相比,没有大的出入,但在误会巧合的运用上更贴近生活,不愧为戏剧大师笔下的经典之作。

三、清代川剧中的“聊斋戏”

在清代地方戏中,川剧“聊斋戏”极具特色和创造性,而且数量最多。从晚清至 21 世纪的百余年间,川剧舞台上演出过一百多个“聊斋戏”,它们对原著文化精神的阐释,大多达到了较高境界。尤其是将《聊斋志异》融入了巴蜀文化的内涵,扩展了小说的传播空间,成为聊斋文化中一个极富地域特色的重要分支。

川剧“聊斋戏”剧目繁多,据 1999 年出版的《川剧剧目词典》^①记载,共有“聊斋戏”80 个,据杜建华统计,曾经独立演出的川剧“聊斋戏”剧目有 135 个,其中整本戏 91 个,折子戏 44 个,^②但笔者认为《墙头记》是由聊斋俚曲改编而来的戏曲,而非对《聊斋志异》的改编,不应包括在川剧“聊斋戏”的范围之内,因此川剧“聊斋戏”应有整本戏 90 个,折子戏 44 个,共计 134 个剧目。这些剧目涉及 68 篇聊斋故事,因此《聊斋志异》可以说是川剧剧目的一个重要来源。

以现有文字资料记载来分析,清道光、光绪年间,川剧“聊斋戏”的演出已较为普遍。到晚清“戏曲改良公会”(1905)成立后,出现了许多被冠以“改良”之名的“聊斋戏”剧目,如《改良绣卷图》、《最精改良金串珠》等,可以想见这些作品都应该都是比较成熟的舞台演出剧目。由晚清至民国初年,黄吉安、冉樵子创编的剧目《甄刘缘》、《刀笔误》等使川剧“聊斋戏”的创作演出呈现出一片繁荣。笔者从宣统元年出版的《成都通览》中

① 《川剧剧目词典》,四川辞书出版社 1999 年版。

② 杜建华:《聊斋志异与川剧聊斋戏》,四川文艺出版社 2004 年版,第 3 页。

找出了 14 个清代川剧“聊斋戏”^①，又综合了其他文献资料和报刊广告中涉及的清代“聊斋戏”的剧目情况，梳理如下：

清代川剧“聊斋戏”剧目一览：

《聊斋志异》篇目	川剧“聊斋戏”剧目	折子戏名称
1 织成	洞庭配(水晶戒方、水晶配)	
2 西湖主	游泾河(西湖公主)、金玉瓶	宫会
3 粉蝶	粉蝶配	
4 胭脂	胭脂配(胭脂判、绣鞋记、胭脂)	活捉宿介
5 青梅	青梅配(梅配缘)	秀才吃糠、青梅赠钗、夜会许亲
6 张诚	玉裹肚(负薪记)	
7 庚娘	打红台(图色报、巧团圆)	肖方杀船、肖方奔途、双上坟
8 辛十四娘	紫微剑(汝南寺)	三醉路
9 仙人岛	仙人岛(群仙会)	讲书
10 海公子	双兔缘(古迹岛、七星剑)	
11 连城	绣卷图(倦绣图、史连城、三返魂)	阴阳界、哭灵、界会、头二公堂
12 窦氏	借尸报(窦玉姐)	避雨酬情、脱鬼皮、上路碰府、鬼家湾
13 王六郎	芙蓉渡	
14 仇大娘	巧团圆	
15 湘裙	湘裙配	
16 菱角	菱角配	庙会、尔成说亲
17 鲁公女	重缘配(脱老毛、重阳配)	
18 甄后	甄刘缘(曹操变狗)	曹操过殿
19 毛大福、二班	狼中义	爬山拿狼
20 小翠	痴儿配(鸾凤配、金鸡配)	痴儿赶凤
21 荷花三娘子	荷花配(西湖池)	
22 婴宁	冬梅花(遇梅配、宁女)	
23 五通·又	金串珠、金霞配	审红儿

① 傅崇矩编：《成都通览》(上、下)，巴蜀书社 1987 年版，第 280—282 页，14 个清代川剧“聊斋戏”剧目为：青梅配、打红台、群仙会、绣娟图、借尸报、芙蓉渡、巧团圆、菱角配、杀船、重缘配、狼中义、痴儿配、汝南寺、打令牌。

续 表

《聊斋志异》篇目	川剧“聊斋戏”剧目	折子戏名称
24 巧娘	巧娘配(小南海)	
25 梅女	夕阳楼(金钗案、封云会)	前楼会、后楼会
26 阿纤	玉鼠配	
27 韦公子	勾栏院(肉蒲团)	玉香上吊、拨尸认妻、打令牌
28 凤仙	凤仙传(镜中缘)	

清代川剧之所以出现大量的“聊斋戏”，究其原因何在？

首先，《聊斋志异》的内容和结构为它成为川剧改编的重要题材来源提供了有利条件。从《聊斋》的题材内容来看，尽管它是一部文人雅士钟爱的文言小说集，但具有世俗化的特点，写的或是花妖鬼狐与书生的爱情故事，或是普通民众的家长里短、酸甜苦辣，或是科举的不公、士子的失落，或是社会的黑暗、世情的浇薄；很少专门描写政治上的风云变幻和朝堂上的帝王将相。这些故事拓展了川剧创作的领域，为其提供了与历史演义、英雄传奇不同的具有奇幻色彩和更为世俗化的题材，这也是川剧“聊斋戏”受到广大百姓喜爱的重要原因。《聊斋》虽说都是短篇小说，但篇幅长短繁简不一，意旨各异，为戏曲的改编提供了广阔的艺术空间。这近 500 个故事既可改编为大幕戏《打红台》、《重缘配》等，也可改编为中型戏《仙人岛》、《巧娘配》等，当然要视被改编作品的内涵大小和情节结构的简单或复杂程度而定。对《聊斋》的改编与对《三国演义》、《水浒》等长篇小说的改编相比更具灵活性，因此受到剧作家的钟爱，导致“聊斋戏”在川剧中大量出现。而且无论是文人还是艺人改编的剧本都是为演出而写。目前可见的川剧“聊斋戏”的所有剧本都经历过舞台演出的实践，没有一部是专供案头阅读的剧本，较之清代的传奇、杂剧中不少从未排演过的“聊斋戏”，具有更强的实践性和俚俗化特征。川剧“聊斋戏”剧目大多数结构流畅自然，语言通俗易懂，人物个性鲜明，故而深受四川观众喜爱，许多剧目一直流传至今。

其次，聊斋故事之所以能在清代川剧中占有重要地位，与“聊斋戏”不断地乡土化也有着密不可分的关系。所谓乡土化，在这里是指川剧“聊斋戏”在人物语言、性格特征和故事情节等方面的四川化。一些“聊斋戏”在四川化方面取得了较高成就，如《打红台》、《窦玉姐》等。在《庚娘》改编的《打红台》中，剧作家把小说里杀人夺美的水匪王十八变成了川剧中的袍哥肖方，其言行举止时刻流露出浑水袍哥的种种恶劣本性，暴露了晚清四川帮会中地痞流氓的丑陋嘴脸，肖方形象的塑造极具四川地域特色。《窦玉姐》中颇讲义气的袍哥老大刘乡约和众赌鬼的形象、习气，也体现了这种乡土化的改造。这些改造洗净了聊斋小说的齐鲁风貌，使其成为四川土生土长的故事，自然获得了四川人的青睐。这种润物细无声的乡土化很成功，在很大程度上得益于四川的

文人作家,如黄吉安等人对“聊斋戏”创作的参与,他们的剧本为清代“聊斋戏”的乡土化提供了范本,使清代川剧中的“聊斋戏”成为四川文化和聊斋文化的不可分割的一部分。

再者,清代川剧中“聊斋戏”的大量出现与川剧的表演特点和风格密切相关。川剧艺人拥有丰富的表现手段和超凡的技艺,同时演剧方式也极为灵活,这使聊斋小说的瑰丽奇幻与川剧独特的风格之间水乳交融。主要表现在《聊斋志异》中的花妖鬼狐故事充满着奇情异彩,与四川自古以来对鬼神巫风的虔诚信奉有着特殊的契合,使聊斋故事得以在巴蜀大地盛行不衰;川剧灵活多变、不拘一格的表演手法,如各种形式的变脸、点烛火等和一些为了更好地渲染恐怖气氛所用的机关置景都可以在舞台上更为成功地塑造《聊斋》中的神鬼妖狐形象,为“聊斋戏”的演出锦上添花;川剧善于表现小人物的喜怒哀乐和悲欢离合,而这些人物也是《聊斋志异》中描写的主体,聊斋故事的世俗化与川剧的生活化相得益彰,这种表演更贴近生活,也更贴近观众,赢得了更多人的喜爱,并被其他剧种所借鉴。

《聊斋志异》弥漫在字里行间的神怪色彩与川剧的演出手段和多种技艺相辅相成,使它天生具有被川剧改编的有利条件;“聊斋戏”的乡土化又使其迅速为四川观众所接受,反过来又进一步促进了改编者对聊斋题材的关注。这些因素相互作用,造成了清代川剧中的“聊斋戏”从数量到质量都成为我国众多剧种中的翘楚。

四、清代地方戏中的“聊斋戏”的改编方式

清代评剧和川剧“聊斋戏”为我们研究从小说向戏曲的转化方式提供了充足的样本。从《聊斋志异》到清代地方戏中的“聊斋戏”形成过程来考察,可分为以下两种情况:

(一) 把一篇聊斋故事改编为一个独立的剧目,这种情况在“聊斋戏”中比较普遍,像《花为媒》、《王少安赶船》、《因果美报》、《打红台》、《巧娘配》、《凤仙传》等直接来自《聊斋志异》中的一个个独立篇目。这些剧目与聊斋小说的主要情节和结构、人物关系基本一致,只在一些次要情节或配角身上有细微的变化。这并非剧作家们简单地照抄照搬原作,而是小说的内容和结构适合进行此种方式的改编。像《寄生》、《王桂庵》、《胭脂》、《凤仙》、《庚娘》等篇目本身戏剧性极强,故事脉络清晰,人物性格鲜明,属于最适合被改编为戏曲的小说。用这种方式改编的剧目在清代“聊斋戏”中数量最多。

(二) 作家对小说情节进行较大改动后创作的“聊斋戏”。具体表现为两种方式:

1. 作家对《聊斋》中的两个或更多篇目进行组合,以其中一个故事为主干构成一个新的剧目,如川剧《狼中义》改编自《毛大福》和《二班》,主要情节取自《毛大福》,即毛大福救了生病的狼,因为从狼那里得到财物被牵扯进人命案,狼为他作证申冤;而老狼成精

等次要情节是来自原本写老虎的《二班》。两篇小说合二为一，巧妙地构成了《狼中义》的剧本。

2. 从某篇小说截取其中的一部分情节编写一个新剧目，如《胭脂》改编的评剧《夜审周紫琴》。小说中写了三位官员对同一案件先后三次进行审理，最终才真相大白的故事；而在评剧中三次审案的情节被重新设计为一次审案，作家还全力塑造了清官王进忠的形象。清代由《西湖主》改编的川剧《游泾河》、《金玉瓶》，剧作家也是以小说的一部分情节为基础加上自己的二度创作结撰剧本。这也是《聊斋志异》改编为“聊斋戏”时较为常用的一种方法。

上述两种方式是《聊斋志异》改编为“聊斋戏”的主要方式，显示了小说向戏曲转化过程中的共同规律，为我们研究小说戏曲之间的关系提供了一个很好的范例。

清代地方戏中的“聊斋戏”作为一个由文言小说直接改编而来的剧目类型，是我国古典小说向戏曲转化较为成功的范例，不仅对《聊斋志异》的传播接受起到了推动作用，也从一个独特的视角显示出《聊斋志异》恒久不衰的生命力和巨大的文化价值。

[作者单位：天津师范大学文学院]

三十年戏剧创作自述

赵耀民

星亮教授代表《南大戏剧论丛》嘱我写一篇创作自述,并希望我放开写,写深写透,最好能写成一篇有史料价值的东西。这在治学严谨,专治中国现当代戏剧史的星亮教授那里,是最自然不过的要求;然而对于我,这要求太高了。众所周知,创作者写自述向来是一件不明智的事情,因为已经存在的作品不会因为你事后说了什么而发生改变。所以,若非情不得已,应该避免做这样的事情。然而,星亮教授与我同出陈老白尘先生门下,这同门之谊,就成了我“不得已”之情。拖了半年之久,眼看交稿日期逼近,我只好老老实实在地坐下来,面对电脑,勉为其难;枯坐间忽生感慨,当年南大校园意气风发,不知历史为何物的轻狂小子,曾几何时,也将成为边边角角的史料了。这是我始料未及的,也不是我向往的。创作者唯一的向往是新的创作,史料是创作的墓地。我没把握自己还会有新的创作,也不知道配不配有墓地,这都无所谓了,眼下要紧的是不拂星亮教授的美意,完成这篇自述。要说明的是,本文所涉的年份数字全凭记忆,若真可为史料用,还需查实。

如果从1981年第一个被搬上舞台的独幕剧《红马》算起,到2010年最后一个剧本《志摩之死》脱稿,我从事剧本写作正好是30年。相对于这么长的时间,我写的东西实在是少了点。就话剧来说,只有18个剧本,其中5个还是独幕剧。它们是:《寻死觅活》、《红马》、《变奏》、《街头小夜曲》、《天才与疯子》、《原罪》、《亲爱的,你是个谜》、《一课》、《闹钟》、《本世纪最后的梦想》、《午夜心情》、《歌星与猩猩》、《良辰美景》、《记得也好,最好忘掉》、《志摩之死》;另外有两个根据小说改编的剧本:改编自白先勇的《金大班的最后一夜》和改编自王安忆的《长恨歌》;还有一个和李容先生合作的《半个天堂》。这些剧本除了《记得也好,最好忘掉》、《志摩之死》和《半个天堂》外,都收录在《良辰美景》和《变奏》这两本我的剧作选里。其中的《长恨歌》是2002年的初稿,与2016年最后的定稿差别甚大。另外,2014年我受委托改编金宇澄先生的长篇小说《繁花》,是一个近十万字可演出六小时的剧本,但只写了初稿就失败了,因为没有得到委托方的认可。联想到我第一个被搬上舞台的《红马》彩排了一场就被“枪毙”,我的话剧创作可说是以失败开始,以失败告终,也算“功德圆满”,统一了。我毫不羞愧地说,我是一个失败者。

这三十余年里有一半时间,大概 15 年,我在戏剧学院当老师。当老师对创作的副作用之一,是习惯于用理性思维,或者说用条条框框去概括自己的创作。这是优点还是毛病,我说不清,只是指出事实。现在,我又要习惯性地把自己的创作概括成两类:一类是喜剧,一类是正剧。我知道吕效平教授对所谓的正剧有质疑,甚至否定的观点。我没有研究,只是袭用一下陈陈相因的说法而已,包括对于喜剧。如果说我的这种概括太过笼统,那么我还可以再具体一些,我的创作趣味有两种倾向,两股调子:一是搞笑的,滑稽的,冷嘲热讽的;一是认真的,感伤的,企图抒情的。这从我学生时代的两个习作《寻死觅活》和《红马》就能一眼看出,也可以从后来的《天才与疯子》和《原罪》,《闹钟》和《午夜心情》,《歌星与猩猩》和《良辰美景》这一对对的剧目中得到印证。其实这最早不是我自己意识到的,而是一位女性剧作家在读了我的剧作选后指出的。并且她认为,我写搞笑的调子比较自如,写抒情的调子却有些勉强,甚至矫情。女性的直觉很厉害,我觉得她一针见血。但我还是觉得,不管写哪种调子,我都是真诚的。如果给人以矫情的感觉,只能说明我不善于抒情,或难以让人相信我在抒情。我不甚明白这两种不搭调的,甚至是矛盾的倾向是怎么主导我创作的。有时候我细想这个问题,给自己找到了一个解释,那是因为:我一直以忠实于自我的态度写作,那两种倾向,正是我矛盾的人格映射。这种矛盾的人格,用一句大白话来说,就是不甘肤浅,迷于悲剧的意识;却天性轻浮,惯于喜剧的表达。这种别扭的“满拧”状态,不仅使我很难获得满意的二度创作,也一度使我对“擅长于喜剧创作”这类对我的评价感到不服。这本身也是够喜剧的。当然,上述两种倾向在我作品中也有交汇和混合的时候,这一方面是由于年岁渐长,阅历渐深而自然形成,例如《志摩之死》;另一方面也是出于我的刻意为之,例如《天才与疯子》。

为什么说《天才与疯子》是刻意为之呢?这要从我怎么会成为陈老的创作研究生说起。当年陈老招收研究生的门槛很高,报考者需要有已发表或演出的大型作品,已在戏剧界崭露头角,我不符合这一要求。在我之前的第一届研究生,李龙云有《小井胡同》,姚远有《下里巴人》,作为还是上海戏剧学院学生的我,通过李天济老师呈给陈老看的,只是我未经发表和演出的三个习作:《寻死觅活》、《红马》和《变奏》。后来我知道,陈老录取我是因为他看到我“有写喜剧的素质”。陈老是中国现代戏剧的喜剧经典作家,他希望为喜剧的继承和发展培养人才。在一次谈话中他说:“1949 年之后,喜剧是越来越难搞了,路越走越窄了。”语气沉重。当我表示自己底子差,难以跟龙云、姚远二位学长相比,恐怕会使老师失望时,陈老轻声而坚决地说:“不要比。你写喜剧。”很清楚,写喜剧,就是陈老收我为弟子的理由,也是对我师从他的要求。不要忘了,陈老不仅是位喜剧作家,还是一位现实主义作家。而那时的我,如同那个时代大多数文艺青年一样,正陷于现代派和悲剧意识的迷思中。《天才与疯子》写八十年代同龄人的精神危机,灵感来自北京一位大学生跳楼自杀事件,但我要把它写成一个喜剧,现实主义

的喜剧。在整个毕业创作阶段,我每时每刻都在悲剧的素材与喜剧的形式,现代派的意念与传统现实主义的方法之间彷徨纠结,渐渐地我发现,荒诞派戏剧似乎是连接这两端的一个通道,尤其对于悲喜这两端,即以喜剧的形式来表现悲剧的主题,近乎完美地解决了我的困惑;但其作为一种现代哲学戏剧,怎么与传统现实主义喜剧,尤其是讽刺喜剧相连接,还需改造,实际上就是将抽象的“荒诞”演绎成一系列“痛苦的滑稽”的具象,运用更多传统喜剧的技巧和手段,使作品的喜剧形态更明显,更接近于大众喜剧。于是,我杜撰了“荒诞喜剧”这一概念,写了《试论荒诞喜剧》一文。但需要说明的是,《天才与疯子》以及我之后的创作,并非完全是对这一试论的实践。

我感觉,当时作为陈老的助手,也是我毕业论文的指导老师董健先生,始终是了解我的困惑的,尽管我们彼此没有明说。我是从他为《天才与疯子》改剧名这件事上感受到的。当年《钟山》杂志准备发表这个剧本,董老师建议我把剧名改为《灰色浪漫史》。从董老师为我起的这个剧名中我明白了,也感动了:他看到了我除了搞笑、滑稽的一面外,还有认真、抒情的另一面。如果说陈老看出了我有“写喜剧的素质”,那么董老师看出了我有把悲剧写成喜剧的苦心。有意思的是,后来陈老问我为什么改剧名,我没说《灰色浪漫史》是董老师起的剧名,只说这个剧名更含蓄,更有意味。陈老不以为然,说,作为喜剧,叫《天才与疯子》更叫得响,让我演出时改回来。几年以后遇到董老师,他突然问我,怎么又改成《天才与疯子》了?我不好意思说是陈老让改回去的,只能抱歉地朝董老师看看。说实话,直到今天,我还是确定不了哪个剧名更好。

我一剧双名的剧本还有《原罪》等,但那是另外的情况。《原罪》投排于1987年,公演前夕适逢“反精神污染”运动,奉命取消演出。当时也是《钟山》已经决定刊用剧本,但为了避免可能引起的“污染”指控,责任编辑蔡立吾先生和我商量,是否改一下剧名。草率之下,我很没感觉地改为《琴声又起》。

如果说《天才与疯子》写的是青年人的信仰危机,那么《原罪》则是写中年人的情感危机,只是写得早了点,急了点,没有足够的积淀。有一次,沙叶新先生问我,你自己对《原罪》什么感觉?我据实回答:“感觉有点隔。”在我起意写这个戏的时候,曾耳闻一则朋友间流传的“桃色新闻”:好像是一位医生,和他妻子的嫂子私奔了。也就是说,在那个家里,女婿和儿媳之间产生了爱情,两人既然不愿意偷偷摸摸,当然就不能再待在那个大家庭里了。然而一年之后,两人就分手了。《原罪》实际上就是写这种困扰人们的“激情”,或者用当时一位女演员更直接的说法,是写情欲。那幢小楼里的每个人,包括房客,保姆,邻居,造访者,甚至少年,都被各自的情欲所困,彼此折磨。如此集中的写法,多少显得过于理性和书生气。这个戏在躲过了1987年“反精神污染”的风头后,于1989年公演,引起一时的热谈。但正所谓“躲得了初一,躲不过十五”,在更大的“反自由化”的风声中,它遭到了内部的批判,外部的“冷处理”,很快也就收场了。这次演出给我印象最深的一件事,是我收到的一封观众来信。信的原话我背不出了,大意是批

评我太年轻,太缺乏阅历(其实那时我已娶妻生子,不年轻了),对中年人的感情世界理解不深。这些话本身没什么,让我震撼的是这封信的作者,正是我写作之初耳闻的那桩“桃色新闻”的当事人。这是我从事创作三十年来收到的唯一一封观众来信。以后,大概在2006年,即剧本写成的二十年后,它经重新制作又公演了一轮,虽然精致了许多,但时过境迁,它已经变得太温和,不再尖锐,倒是可以用《琴声又起》这个剧名了。

其实,自进入90年代,我的作品就渐渐从“尖锐”转向了“温和”。这“温和”并非真的温和,而是一种被削去锐角,磨去锋芒,挤压精神空间后的压抑和郁闷。《亲爱的,你是个谜》、《一课》是这样,《闹钟》、《午夜心情》更是如此。在《闹钟》演出说明书“编剧的话”里,我起首第一句话就是:“写完《闹钟》,出了一口闷气。”当时宣传部长直面相问:“你的闷气是什么?”我无言以答。我那时还留起了胡子,好事者戏称为“蓄须明志”,引起有关部门注意,而真实的原因是我的电动剃须刀坏了,我不想花钱再买一个。《闹钟》写于1990年,一时无法演出,但有幸得到黄佐临先生的赏识,他不仅用毛笔手书了鞭辟入里的评语赠我,还亲任导演,一步步力推这个戏上演:先经剧协的剧本朗读,再得民营剧团的投资制作,终于在1993年得以公演。这是黄老生前导演的最后一部戏。与之相反,写于《闹钟》之后的《本世纪最后的梦想》倒一路开绿灯,演出在先。剧本还没写完,剧团就等着开排了。原因无它,就是因为它的题材是“主旋律”。这是我第一次接受“主旋律”命题创作,没有经验,只有压力。余秋雨先生当时说,“赵耀民写主旋律是个悬念”。那么我为什么接受呢?原因也很简单,因为我没有住房,剧团可以分配给我住房,而他们需要一台这个题材的“主旋律”戏。整个九十年代,我就是在这样的沉闷和压抑中走向“温和”,或者说,走向“成熟”。唯一的一次例外,是1997年在美国Shenandoah写作营里,我又轻狂了一回,写出了《歌星与猩猩》。可那种狂欢似的写作转瞬即逝,我很快又重归郁闷,回到酝酿已久的另一个剧本的写作之中,它就是脱稿于90年代最后一年的《良辰美景》。

如果让我挑选自己最重要的三个剧本,除了《天才与疯子》外,我会挑《良辰美景》和《志摩之死》。《良辰美景》是有些世纪末情绪的,从我的题记“谨以此剧告别二十世纪”可以看出。在演出说明书上,我只留了一句话:“此剧说的不仅仅是昆曲。”这似乎有点不打自招,又有点故弄玄虚。其实多余。在一次观后谈中,文艺理论家徐俊西先生(时任上海市委宣传部副部长)就以洞察一切的目光看着我,说:“这个戏是把你说的话说得最彻底的一次。”他也是当年问我《闹钟》出的是什么闷气的人。对我来说,徐先生是唯一身处官方的位置,却以朋友的方式关心我创作的人。好几年后当我把刚脱稿的《志摩之死》请他看,那时他早已卸任,就毫无保留地对剧本给予了热情洋溢的肯定。看出我想说什么的还有孙惠柱教授,他指着说明书上我的那句话说,这暴露了你的意图。我说那就改成“此剧说的仅仅是昆曲”,他笑了,说那样又太阴险了。不管怎么说,《良辰美景》是一个含有诅咒和告别意味的戏,对曾经看上去很美,现在演变成

“人妖”似的,或行将就木的“植物人”似的东西,所做的诅咒和告别。

还有一层告别的意思藏在我内心,我以为别人不会知道,所以,当文艺评论家毛时安先生有次对我说“我以为你写完《良辰美景》就不会再写了呢”,我暗暗吃了一惊。的确,进入2000年以后,除了改编别人的小说和修改自己的旧作,我好像失去了原创的动力。只有在2010年前后因为约稿的关系,才写了两个以徐志摩为题材的剧本:《记得也好,最好忘掉》(发表在《上海戏剧》杂志2012年第10期)和《志摩之死》(发表在北京《新剧本》杂志2011年第2期)。我自认为后者比较重要,非常希望能有更多的人读这个剧本,分析评论这个剧本,至于是否能看到演出,倒是无关紧要。最后,我负责任地说一句:对于我所有的剧作,人们只要读剧本就够了,看不看演出都没关系,不看更好。

[作者单位:上海戏剧学院戏剧文学系]

从契诃夫读赵耀民^{*}

康建兵 张烨颖

摘要:契诃夫的“美的被毁”主题对赵耀民的创作产生了深刻的影响。《午夜心情》和《良辰美景》等剧,以独特的艺术形式表现中国时空语境中的“美的被毁”主题,特别是对“停顿”等戏剧手法的运用,形成了与“契诃夫式”相似的赵耀民戏剧的显著风格。从契诃夫解读赵耀民,重在揭示赵耀民与契诃夫在思想观、戏剧观等方面的共鸣和相通,从而获得对赵耀民戏剧的新解读。

关键词:赵耀民 契诃夫 “美的被毁” 荒诞喜剧 月光喜剧

将赵耀民和契诃夫放到一起来谈,是受了赵耀民本人的启发。他曾谈道:“如果说到大师们的主题对我的影响,那么,对我影响最深的是契诃夫的主题:‘美的被毁。’”^①这为赵耀民研究提供了新角度。比如,契诃夫的“美的被毁”主题为何以及如何影响到他的创作?我们对赵耀民戏剧接受契诃夫主题的影响轨迹的勾勒,必然涉及对他多年来的戏剧观和戏剧风格的变化等的探讨,这些又与他的世界观、人生观等深层次问题相关。只有理清这些问题,才能更好地理解赵耀民和契诃夫的关联。契诃夫戏剧的现代精神和永恒价值,在于他创造性地以新的艺术形式和手法来表现主题。因此,尽管我们是从主题层面进入赵耀民和契诃夫的话题,但讨论的范围并不限于此。正是对赵耀民戏剧表现“美的被毁”主题的艺术形式的探讨,才可以更完整地解读赵耀民与契诃夫的共鸣和相通。

一、从“荒诞喜剧”到“月光喜剧”

“荒诞喜剧”是赵耀民在20世纪80年代前期提出的一个新的戏剧概念,一种戏剧理想和喜剧类型。同样,“月光喜剧”也是他的原创性提法,是他在前几年发表的文章中提出的新术语,是他对西方戏剧史上一种喜剧形态的概括。

^{*} 教育部人文社会科学研究规划基金项目“新世纪重要戏剧论争研究”(17YJA751017)阶段性成果。

^① 刘畅:《赵耀民访谈录》,载《赵耀民喜剧创作论》,上海戏剧学院硕士论文,2010年。

赵耀民从时间角度对西方喜剧形态变化路线予以勾勒,着眼于喜剧精神的变化,依据喜剧精神的差别,归纳出三种喜剧形态:阳光喜剧、月光喜剧和黑暗喜剧。他认为阳光喜剧是喜剧的基本形态,是喜剧形态的主流,它的精神气质中有两种基调贯穿始终:一种是以欢乐搞笑为基调的娱世精神,代表有意大利即兴喜剧、莎士比亚喜剧、18世纪感伤喜剧和王尔德喜剧等;另一种是以讽刺嘲笑为基调的愤世精神,代表有阿里斯托芬、本·琼生、莫里哀、菲尔丁和果戈里等的喜剧。月光喜剧是日常生活形态的喜剧,是文雅、含蓄和微妙的喜剧,它偏爱象征手法,带有忧郁气质。赵耀民指出:“契诃夫的喜剧,是月光喜剧的典范。”^①

赵耀民对三种喜剧形态的归纳,某种程度上也是对自身创作发展的理论思考。我们认为,他在20世纪80年代前期的创作,特别是对荒诞喜剧的理论构建和创作实践,可以跟阳光喜剧对应。从《原罪》(1986)^②开始,赵耀民逐步转向对月光喜剧的追求。换句话说,尽管从时间上看,月光喜剧是他最近才提出的概念,但他在创作上对月光喜剧的探索,可以追溯到20世纪80年代中期。由于他不像别的作家那样在创作的同时及时进行理论总结,因而他的理论的提出在时间上晚于创作。对此,他自己也谈到,说是创作者很少有心甘情愿主动写创作谈的时候,并表示信服法国画家安德烈·洛特的话:“理论是艺术家在他的充满秘密的道路上停息驻足之点,这条道路是他的本能替他开辟的。这些理论不是预先想好的,而是事后的努力,替他事先未曾理解到的工作,找出合理的根据。”^③

赵耀民的创作在20世纪80年代有两个转向。一是从《红马》(1981)转向荒诞喜剧,二是从荒诞喜剧转向月光喜剧。赵耀民1982年到南京大学跟随喜剧大师陈白尘先生攻读硕士,在陈白尘的指导下,对此前创作的《变奏》(1981)做了修改,又新创作了《街头小夜曲》(1983)和《天才与疯子》(1984)。其间,他对荒诞喜剧的理论建设和创作实践同时进行,成就显著,奠定了作为著名喜剧家的地位,但也被贴牢了喜剧家的标签,“无论他本人是否同意(在这个问题上他也经常有‘惑’),人们一致认定:赵耀民是一位擅长喜剧的剧作家,他的作品中最富特色和最有成就的也是喜剧”^④。《天才与疯子》由上海青年话剧团公演,连演4个月,连演100场,轰动一时,被视为荒诞喜剧的范本。

但出人意料的是,赵耀民并未在荒诞喜剧之路上继续前行。他在《〈天才与疯子〉断想》(1985)一文中说道:“《天才与疯子》对我来说,已是翻过去的一页了。按我自己的‘荒诞喜剧’的喜剧理想去衡量,这个戏还是很不够格的。在一条陌生的道路上,我

① 赵耀民:《从喜剧的思维和形态看喜剧精神》,《戏剧艺术》2014年第1期,第10页。

② 剧作后括号内的年份,是剧作创作完成的时间,而非首演时间。

③ 赵耀民:《后记》,《赵耀民戏剧杂谈》,上海社会科学院出版社2007年版,第299页。

④ 丁罗男:《读解赵耀民》,《戏剧艺术》1999年第4期,第52页。

还不敢走得太远。”^①赵耀民在荒诞喜剧这条路上究竟是“不敢”走太远,还是“不想”走太远?我们偏向于后者。原因在于,一是他后来曾指出“把‘荒诞’和‘喜剧’这两个词搭配在一起,是出于既能满足自己的兴趣又能顺利通过论文答辩的目的”,“我自己也没有按照这个‘定义’去创作一部‘标准的’荒诞喜剧,也没有试图这么做”。^②这或许是他的谦辞。不管如何,这与当年他力倡荒诞喜剧的热情形成反差。二是赵耀民后来多次表示,希望今后“改变一点以前的喧闹和杂芜,最好能写出一些安静、沉静的东西”^③。在2013年的一次访谈中,他还表达了类似看法:“我一直希望自己能写出安静、大气的作品。”^④他的这种念想,恐怕同样也可以追溯到20世纪80年代中期。

赵耀民不想沿着荒诞喜剧的路子走下去,而要写安静的作品,这可以视为他从荒诞喜剧转向月光喜剧的新的戏剧理想,这种转向也体现了他的戏剧观的变化,顺应了最早由《红马》开启的艺术道路。在赵耀民归纳的三种喜剧形态中,他的荒诞喜剧属于阳光喜剧形态的范畴,属于阳光喜剧中以讽刺嘲笑为基调的愤世精神的阵营。他认为,尽管我们不能说娱世的喜剧对世人的不可调和的矛盾全都采取了“瞒”和“骗”的态度,但愤世的喜剧确实体现了更深刻的精神,“荒诞喜剧的精神则是对愤世的喜剧精神的继承和发扬”^⑤。因此,赵耀民跟随“中国的果戈里”陈白尘求学,这不论是对他本人的喜剧追求而言,还是对传承陈白尘的喜剧精神而言,他当时对“愤世的喜剧”倾尽心思,是很自然的事。

赵耀民转向月光喜剧,也顺应了由《红马》开启的艺术道路。在某种程度上,《红马》有月光喜剧的光影:象征手法的运用、诗化情绪的渲染、对“停顿”的使用等。丁罗男谈道:“对现代主义艺术的偏爱,使得赵耀民一度想沿着《红马》的路走下去”^⑥,只是后来来到南京求学,《红马》的路子暂停了。《天才与疯子》之后,当赵耀民表示在荒诞喜剧这条路上不敢走太远,而要走的另外的路,无论从他要重启《红马》的路,还是向月光喜剧前进,都是殊途同归,归于契诃夫的喜剧。因为,月光喜剧的代表,他只举了一个,即契诃夫的喜剧,并称契诃夫的喜剧是月光喜剧的典范,认为“契诃夫的喜剧形态,是值得专门研究的”。^⑦

理清了这个问题,就容易理解赵耀民对自己创作阶段的划分缘由了。他认为从《红马》到《原罪》(1981—1986)是创作生涯的第一阶段,比较愤激和骚动;从《午夜心情》到《良辰美景》(1994—1999)是第二阶段,感伤又夹杂着玩世不恭。我们认为,第二

① 赵耀民:《〈天才与疯子〉断想》,《赵耀民戏剧杂谈》,上海社会科学院出版社2007年版,第6页。

② 刘畅:《赵耀民访谈录》,《赵耀民喜剧创作论》,上海戏剧学院硕士论文,2010年。

③ 刘畅:《赵耀民访谈录》,《赵耀民喜剧创作论》,上海戏剧学院硕士论文,2010年。

④ 金莹:《赵耀民:我想表现的不是历史,而是现实》,《文学报》2013年4月18日第005版,第3页。

⑤ 赵耀民:《试论荒诞喜剧》,《赵耀民戏剧杂谈》,上海社会科学院出版社2007年版,第250—251页。

⑥ 丁罗男:《读解赵耀民》,《戏剧艺术》1999年第4期,第52页。

⑦ 赵耀民:《从喜剧的思维和形态看喜剧精神》,《戏剧艺术》2014年第1期,第10页。

阶段开始的时间,也可以从1986年即《原罪》的创作算起。紧接着《天才与疯子》的“三幕剧”《原罪》,无论在体裁还是风格方面,与此前的喜剧大相径庭。此后的《午夜心情》(1994)、《良辰美景》(1999)、《金大班的最后一夜》(2002)、《长恨歌》(2003)和《志摩归去》(2010)等,大都体现了月光喜剧的气质和风格。当然,第二阶段也有通俗喜剧《闹钟》、正剧《本世纪最后的梦想》和音乐喜剧《歌星与猩猩》等。这几部作品的出现,各有特殊性。《闹钟》是赵耀民在一种“窘迫到几近绝望的心境里”写的,究竟是怎样的心境?不得而知。为活人开追悼会,情节够荒诞,但让人笑不出来,只能感到愤懑和悲凉。《本世纪最后的梦想》是“主旋律”题材剧,这样的剧恐怕是赵耀民的“业余”之作,它的产生应该有特殊的偶然性。这两部剧的风格毫不沾边,却创作于同年,耐人寻味。《歌星与猩猩》是1997年赵耀民在美国参加国际剧作家笔会时写的,在该笔会的“要在当时当地当场写”的严格要求下,赵耀民再次写熟悉的荒诞喜剧风格的作品,也很自然。他对这几部剧作的有意为之,反过来也正表明了他的其他大部分剧作之于荒诞喜剧的有意不为。

总之,从20世纪80年代中期起,赵耀民逐渐从荒诞喜剧转向对月光喜剧的追求。也就是说,赵耀民的创作轨迹,经历了从阳光喜剧(荒诞喜剧)到月光喜剧(契诃夫喜剧)的转向,这一转向使得他对契诃夫喜剧有了更多的共鸣和相通,这恐怕也是契诃夫“美的被毁”的主题对他的创作产生深刻影响的重要原因。

二、“美的被毁”:影响最深的契诃夫主题

契诃夫戏剧中的“美”,包括人的心灵美、精神的美、思想的美,以及人的真和善,此外,还包括大自然中一切的美。契诃夫借《万尼亚舅舅》中的阿斯特罗夫说道:“一个人,总应该什么都美:不管是容貌、是衣服、是心灵、是思想。”契诃夫剧中的人物,很难作正面和反面的区分,很难作善和恶的绝对对立。无论是知识分子、地主、医生、文官还是农民,大都有着善良、真诚和美好的一面,可谓“现代喜剧中的人物全无定规”^①。但他们总被痛苦所困扰,深陷精神苦恼的泥潭。因此,“描写在黑暗现实压抑下生活中美好事物被无辜地摧残,是其剧作最重要的主题内涵”^②。此外,就自然的“美”而言,契诃夫对“人和自然”倾注了最真挚的情感,他对滥伐森林和环境破坏痛心疾首,这在《万尼亚舅舅》等剧中有深刻表现。契诃夫被尊为生态戏剧的先驱,但相关研究在国内一直被忽视。赵耀民所指的契诃夫“美的被毁”主题的影响,主要指前者,即“人”之“美”被毁的主题,表现人在生活中特别是在精神方面遭遇的痛苦以及被毁坏。

① 周安华:《论喜剧与喜剧美的形态》,《江苏社会科学》1996年第6期,第140页。

② 胡星亮:《契诃夫戏剧在中国的影响》,《戏剧艺术》1993年第1期,第66页。

《伊凡诺夫》中的伊凡诺夫,曾是何等优秀,健康强壮,精力充沛,是全县唯一“像样的青年人”,后来变得颓废消沉,“太阳刚落下去,我的灵魂就开始受到苦恼的煎熬”,终日活在痛苦中,最后开枪自杀。《海鸥》中的特烈普列夫在追求艺术梦想和爱情之路上处处碰壁,母亲不理解他,爱人离开他,“青春一下子就中断了”,“好像在世界上已经活了九十年似的”,同样以自杀结束生命。《万尼亚舅舅》中的万尼亚“原本是一个发光的人”,而今白天黑夜都处在悔恨浪费光阴的压抑和烦恼中。契诃夫的人物的痛苦,具有普遍性,是一种全民性的痛苦。这种痛苦主要来自精神层面,他们主要是在精神上被击垮的。对这种痛苦的艺术表现,平淡中透着生活的残酷。他们都能认识到自己的困境,又只能眼睁睁看着自己受难。《海鸥》开篇,美德威坚科问玛霞,为什么总穿黑衣服,玛霞答道:“这是给我的生活戴孝。”这个开篇跟卡夫卡的《变形记》的开篇异曲同工,平平淡淡的表述,却令人不寒而栗。人的精神困顿和哀痛是契诃夫最严酷的“美的被毁”。是什么原因造成了“美的被毁”?为何要表现这样的主题?对这些问题的探讨,既是对契诃夫“美的主题”理解的深化,同时也将打通赵耀民与契诃夫在思想观等方面的相通,进而理清赵耀民接受契诃夫影响的根由。

伊凡诺夫说:“我们在二十岁的时候都是英雄,什么都干,什么都敢干,可是到三十岁就疲劳不堪,什么也干不成了。这种疲倦你怎样解释呢?”阿斯特罗夫说:“十年之间我成了另外一个人。这是什么缘故呢?”对于“谁之罪”的问题,《伊凡诺夫》中的李沃夫提供了一种解答——“空虚庸俗的环境”。正是从易卜生、契诃夫等开始,现代戏剧进入了对人与环境关系的严肃思考。契诃夫很少直接描写人与环境关系的恶劣,但在日常生活化的叙事中,我们可以体察到知识分子的精神之痛、平民生活的赤贫,以及人对自然的毁坏等,体现了作为“现实主义作家”的契诃夫的一面。而他游离于政治立场和宗教信仰之外,又使得他的“美的被毁”主题提出了诸多超越时空的极具穿透力的普遍性问题。比如,关于人的自由的问题,对“人”的关爱,对“美”的呼唤,以及存在的荒诞,人的物化、异化等问题,从而引起了不同国家、不同时代的人们的共鸣和思考。

作为俄国经典文学的精神传统的重要构成,契诃夫的以人文本、求真善美、热爱自由、厌恶虚假和丑恶、对美好的新生活的热切呼唤等,实则与阳光喜剧中从莫里哀到果戈里再到陈白尘的喜剧精神是相通的,只是契诃夫以悲喜剧或喜剧的美学思想和艺术形式来表现这一精神传统。这是赵耀民接受契诃夫戏剧主题影响的重要原因。而20世纪八九十年代的时代更替,对赵耀民的思想又产生了不小的冲击,“事情仿佛一夜之间发生了变化,当我们意识到时,周围的一切都变得陌生了”。^① 赵耀民觉得内心跟现实之间被突然切断,第一次真正意识到,写什么和怎么写成了问题。这也是契诃夫曾经追问的命题,他在1888年12月23日写道:“有时我灰心丧气已极。我是为谁,为什

① 赵耀民:《〈午夜心情〉的写作缘起》,《赵耀民戏剧杂谈》,上海社会科学院出版社2007年版,第26页。

么而写作?”^①赵耀民认为,创作者的精神危机源于普遍性的艺术信仰和艺术匠心的缺乏,创作的意义取决于作品在时间和空间方面的价值,而这样的创作者应当具有对时代和民族的社会责任感和历史使命感。在这方面,他和契诃夫也是相通的,因为“契诃夫要解决的是人的‘责任’问题。即,人对他人是负有责任的”。^②此外,赵耀民和契诃夫都以回避“集体经验”而进行创作。当代俄罗斯学者米·卡尔波夫认为,契诃夫“没有按照时代的论调规则表达自己的思想立场,因而不为大多数同时代人甚至后来人所理解”^③,这也正是契诃夫的创作能跨越时空的本质。赵耀民同样是偏执于“个人经验”而有意无意地回避大众规则,“他像我们城市的波西米亚人,思想游走、徘徊在我们熟悉的那个结构、秩序的边缘”^④,因而遭受诸多不易。唯其如此,其作品才蕴含着超越具体时空语境的价值和意义,这十分可贵。

契诃夫说:“生活里是没有主题的。一切都搀混着:深刻的和浅薄的,伟大的和渺小的,悲惨的和滑稽的。”^⑤20世纪90年代以来,消费主义盛行,伦理道德滑坡,精神信仰缺失,生活日益庸俗,人心日渐迷失在名利场,必然引起作家的人生观及艺术观的变化。赵耀民指出,当社会处于深刻的变革期时,“推动社会向前发展的力量并不全是善和美,有时候还会以伤害善和美为代价。我们今天常常会处于这样的尴尬情境:进步与恶丑同行,善美与落后相伴”^⑥。这样的时代无疑充满了强烈的戏剧性,赵耀民以“美的被毁”主题表现这样的戏剧性。

《闹钟》里,何人杰热爱生活、教育和文艺,为人正直,不善钻营,在单位处处受排挤。生活中,妻子和女儿都不理解他,两人当着他的面跟石富年调情,这对他是何等的伤害。夏霜心地善良,同样爱好文艺,婚姻同样不幸。前夫是兽医,却禽兽不如。何人杰和夏霜的不幸,在于他们不得不生活在艰难环境中,遭受生存的压力和精神的骚扰。正如赵耀民所说:“他们都是普通的知识分子,有一颗正直、诚挚、善良和智慧的心灵。可不知为了什么,却活得很艰难。”^⑦造成他们生活艰难的原因,我们在《变奏》等剧中已有领会。尽管何人杰和夏霜最后走到一起,获得新生活,代价却是何人杰成为“活死人”换来的。

① [苏联]格·别尔德尼科夫:《契诃夫传》,陈玉增、邢淑华、傅韵秋译,黑龙江人民出版社1988年版,第195页。

② 王志耕:《责任的曙光》,《中国报道》2010年第11期,第111页。

③ [俄]米·卡尔波夫:《契诃夫与分裂的俄罗斯——关于契诃夫与俄罗斯生存困境的思索》,赵杨译,《戏剧艺术》2011年第2期,第31页。

④ 毛时安:《序·守夜人的声音》,载赵耀民《良辰美景——赵耀民剧作选》,上海社会科学院出版社2002年版,第5页。

⑤ [俄]契诃夫:《契诃夫论文学》,汝龙译,安徽文艺出版社1997年版,第8页。

⑥ 赵耀民:《〈午夜心情〉的写作缘起》,《赵耀民戏剧杂谈》,上海社会科学院出版社2007年版,第28页。

⑦ 赵耀民:《关于〈闹钟〉》,《赵耀民戏剧杂谈》,上海社会科学院出版社2007年版,第16页。

《午夜心情》中的刘来娣跟《海鸥》中的尼娜有些相似：单纯善良，憧憬美好的爱情，有美好的诗意心灵，但也幼稚，爱幻想，生活环境庸俗。刘来娣是一名女工，年幼时母亲去世，父亲是“垃圾大王”，为人粗暴势利。她生活这样的环境，却努力上进，特别是对曾经看到的飞过城市上空的“丹顶鹤”念念不忘，幻想变成一只鸟，翱翔天空。她对生活的善意理解感染了玩世不恭的安然，教会他“怎样看到生活中的美好”。她和安然结合后，诗意的爱情生活理想跟世俗的赤裸裸的现实割裂了。后来她到公司当公关秘书，物质生活得到改善，然而，“曾经有过的那些美好的时刻越来越少了：譬如雨中散步、奇遇、譬如幻想、丹顶鹤”。剧终，一只大鸟的影子掠过屋顶，带着悠长的鸣叫消逝在天际。诗意的刘来娣跟着“丹顶鹤”一起飞走了，生活又回到原点，她和安然的未来是个未知数。

《良辰美景》的“美的被毁”主题最接近契诃夫风格。赵耀民说：“我的本意是借昆曲的话题，谈传统文化在当代社会的境遇，犹如美人迟暮，感叹而无奈地看着生命的流逝，同时努力维持着自己的尊严。”^①这个说法成了大家解读此剧的依据，但如此按图索骥未必能理解他的深意。比如，如何理解题记“谨以此剧送别二十世纪”？如何理解它是“悲喜剧”？解读关键是吴一蕉这个角色。

昆曲大师吴一蕉熬过了战乱岁月和“文革”，才活到“新时代”，因而对吴派传承格外重视，达到偏执程度。然而，一个是绝不允许吴家四代昆曲传承断代发生在他身上的吴一蕉，另一个是应酬多排场大、为“大人物”唱堂会、为选上政协委员而精神振奋的社会活动家吴一蕉，这种人格分裂造成了他的悲剧性和喜剧性，也决定了此剧是“悲喜剧”。可悲在于，锦绣喜得一子，吴家后继有人，他乐极生悲成为植物人。此后锦绣和吴元的所有努力已是强弩之末。锦绣为拉赞助到处应酬，自甘堕落，为保证吴派传人大会演的成功，拖延嗓子治疗手术，凄惨而死。吴元则沦为夜总会的“歌坛妖星”。大儿子吴济有三天两头往天台寺跑闹出家，二儿子吴济余远走高飞去了美国。吴派弟子内讧不断，吴派艺术研究会名存实亡。就连吴家花园小楼也难自保，落得“樱桃园”般的结局，被大儿子卖给二儿子，美元拯救了昆曲之家，这个结局的处理极妙，讽刺味十足。因此，当原本的“美”败坏后，我们应该向这样的艺术告别，包括向作为植物人的吴一蕉告别。尽管他为了传承吴派艺术耗尽心力，这也让人感动，但他不具有田汉的《名优之死》中刘振声的精神品格。剧末，当他在尘埃中站起来时，他的“重生”营造出一种诡异荒诞的超现实主义感，效果堪比《午夜心情》中刘老太在废墟中的站立。总之，表面看似是客观环境摧毁了“良辰美景”，根本上还是“人”的问题。正如吴一蕉说：“其实，戏还是那些戏，还可以再传四百年，可人老了……”但仅仅是躯壳的人还在，精神的人萎缩了，精神倒下去了，就真没戏了。

^① 赵耀民：《京剧的宿命》，载《赵耀民戏剧杂谈》，上海社会科学院出版社2007年版，第90页。

即便是在改编的《长恨歌》和《金大班的最后一夜》中,赵耀民仍在表现“美的被毁”,指出“我改编这两部小说的‘兴趣点’和‘落脚点’似乎恰好都在‘美的被毁’上”。^①这一情况也体现在《志摩归去》中,借历史题材表现“人”的现实困境。赵耀民对此剧谈得透彻,相关研究较丰富,本文不再讨论。

总体上看,赵耀民的“美的被毁”,表现环境对人的戕害,表现人的物化和异化问题。尽管剧中人遭遇困苦,但剧作家总是给予他们一线希望,这与契诃夫对未来总是充满温情、希望和乐观的精神相似。童道明认为契诃夫的乐观主义与充满绝望感的荒诞派戏剧拉开了距离。同样,赵耀民早年也曾指出:“现实的荒诞不管它暂时如何强大,终究只是历史发展的过渡状态,因而是相对的。”^②尽管赵耀民的乐观是针对荒诞喜剧谈的,同样也适用于月光喜剧风格的剧作。

三、“契诃夫式”:节奏、诗意及其他

“契诃夫式”、“契诃夫的”或“契诃夫的情调”等说法,既用来指契诃夫的思想观、人格素养和精神品格,如强调他的善良和真诚,或者指他的责任心和人道主义,也用来指他的作品在艺术方面的风格。童道明认为“契诃夫的情调”就是“平易里面见深邃”,^③也是一种略带忧伤的美。契诃夫“美的被毁”主题对赵耀民的创作产生影响,主要是主题方面,但在表现主题的艺术形式和手法等方面,两位戏剧家对艺术形式和艺术手法的探索,也存在不少相通之处。

契诃夫开 20 世纪现代戏剧先河,在于以新的艺术形式表现主题。他强调对日常生活的表现,淡化外显的冲突,追求潜在的戏剧性、抒情性和诗意化效果,具有散文诗体结构特征。为实现这一戏剧美学,他开创性地运用多种艺术形式和表现手法。比如,对“停顿”等戏剧节奏的妙用,对诗化风格的追求,大量使用象征手法,别具一格的景物描写等。苏联学者别尔德尼科夫中肯地指出:“契诃夫的伟大还不能仅仅解释为他关注了人生的许多全球性问题。他的创作遗产之所以具有生命力,还在于这些问题在他的作品里都被铸成为一种异常鲜明的,既有容量又感人至深的艺术形式,他毕生致力于不断完善这种形式。”^④

赵耀民的喜剧形态研究中,对月光喜剧或契诃夫喜剧形态的特征归纳,把准了“契诃夫式”或“契诃夫的情调”的重要特征。他认为月光喜剧中争议最大影响、最深远的契诃夫的喜剧形态。契诃夫本人说他的戏剧是“通俗喜剧”,但反而让人觉得难以把

① 刘畅:《赵耀民访谈录》,《赵耀民喜剧创作论》,上海戏剧学院硕士论文,2010 年。

② 赵耀民:《试论荒诞喜剧》,《赵耀民戏剧杂谈》,上海社会科学院出版社 2007 年版,第 243 页。

③ 刘文飞等:《永远的契诃夫:纪念契诃夫逝世一百周年座谈纪要》,《读书》2004 年第 12 期,第 5 页。

④ [苏联]格·彼·别尔德尼科夫:《契诃夫的创作遗产在当今世界》,朱逸森译,第 286 页。

握,“有说‘诗意喜剧’的,有说‘抒情喜剧’的,有说‘含泪喜剧’、‘灰色喜剧’的,有的人则干脆把它看作正剧”。^① 赵耀民还指出,月光喜剧是文雅、含蓄和微妙的喜剧,是偏爱象征手法、带有忧郁气质的喜剧,他称契诃夫的喜剧是月光喜剧的典范,同样把准了契诃夫喜剧的内涵。

赵耀民的喜剧是否存在类似于“契诃夫式”或月光喜剧的艺术特点? 其实早在《红马》中,他就表现出对象征艺术和诗化风格的追求。剧中的“红马”、“雪原”、“草原”、“死国”、“路标”乃至“掘土者”、“烤火者”等人物,都具有高度的象征性。丁罗男认为这部剧“散发着纯净、有力的艺术美感”,“舞台上充满着奇谲瑰丽的色彩和内在隐含的诗意”。^② 然而,《红马》之后,赵耀民主要从事喜剧创作,转向对荒诞喜剧的创建,而在《变奏》、《天才与疯子》、《歌星与猩猩》等剧中,客观上这些剧在素材方面难以生成诗意。其后,他的创作从荒诞喜剧转到月光喜剧的发展,力求在真实、平淡的生活素材中形成诗意,既配合了“美的被毁”主题,也逐渐形成独具特色的象征艺术和诗化风格。

契诃夫认为:“要着重写那些重要的隽永的东西,写那些不是迎合庸俗的趣味,而是真正影响人的情感的东西。”^③ 赵耀民的戏剧体现了这样的艺术旨趣。以象征艺术而言,《午夜心情》中刘来娣内心深处挥之不去的“丹顶鹤”就是一个饱含情感的意象,折射出她的单纯、美好和诗意的心灵,也体现了剧作家对平民生活内在诗意性的诉求,体现出“平民性的价值取向,其中最富诗性精神的是表现一种诗性智慧”^④。当然,这一象征意象也是源自赵耀民的心像:曾经一刹那间生发的,然后萦绕心际的意念,一种对诗化意象的憧憬——一群丹顶鹤掠过城市上空。《闹钟》中的“闹钟”,《良辰美景》中的“飞机”等,都给人留下深刻印象。而像《良辰美景》和《志摩归去》,前者对《牡丹亭》的题材和诗词的引入,后者的诗人主题和诗的主题表达,都充满了诗的趣味。赵耀民还注重对音乐、声响和光的运用,以衬托人物内心,营造主观情境。《原罪》中对沉重的俄罗斯民歌的引用,不时奏响的钢琴乐,《午夜心情》中时不时响起的汽笛声和打夯声,都是典型表现。它们充分暗示或传递着人的内心形态,并形成一种诗化的情调。

赵耀民认为:“一首好诗,起码得具备两个特征:一是节奏的美,一是意境的美。”^⑤ 在他的剧中主要体现为,一是对“停顿”等节奏艺术的运用,二是景物描写。赵耀民在这两方面的出色表现,与契诃夫在这方面的成就同样相通。

契诃夫钟爱停顿手法。焦菊隐认为停顿是“契诃夫的节奏”最主要的律动,曹禺认

① 赵耀民:《从喜剧的思维和形态看喜剧精神》,《戏剧艺术》2014年第1期,第10页。

② 丁罗男:《读解赵耀民》,《戏剧艺术》1999年第4期,第51页。

③ [俄]契诃夫:《契诃夫论文学》,汝龙译,安徽文艺出版社1997年版,第7—8页。

④ 吴晟:《中国古代戏曲的诗性表征与精神》,《广州大学学报》(社会科学版)2015年第1期,第80页。

⑤ 赵耀民:《创造美的人应当是美的——话剧〈春之圆舞曲〉观后》,《上海戏剧》1984年第1期,第9—10页。

为所谓的含蓄、诗意和潜台词都包含在契诃夫式的停顿中。当国内研究者惊诧于《万尼亚舅舅》中有 41 个停顿,《樱桃园》中有 33 个停顿时,同样让我们吃惊的是赵耀民对停顿、沉默或静场的大量运用。《原罪》中有 22 个停顿、13 个沉默、2 个静默;《午夜心情》中 9 个停顿、22 个沉默;《良辰美景》中有 10 个停顿、8 个沉默、4 个静场;《志摩归去》中 24 个停顿、15 个沉默。在改编剧《长恨歌》中也有 22 个停顿和 19 个沉默。赵耀民早年对凯瑟琳·乔治的《戏剧中的节奏》作过译介,独幕剧《红马》中对停顿等的使用也达 9 次。可见他早就对戏剧节奏探索有自觉的艺术追求,这足以成为赵耀民研究的单独课题。

景物描写的简约化、象征性和意境化是契诃夫戏剧的又一特色,契诃夫认为“景物描写的鲜明性与表现力只有依靠简朴的句子来达到”^①。赵耀民早期的戏剧中景物描写极少,从《原罪》开始有所增色,尽管总体偏少,但别具一格。以《原罪》中对“树”的描写为例,曹家小院的一棵梧桐树贯穿全剧。李一飞和段可君压抑的情感正是在这棵树下迸发的。李一飞把这棵树叫作“阔叶树”,当他和段可君调情时,树下的躺椅“色泽鲜艳”,周围“春光明媚,鸟语婉转”。李一飞认为这棵树与“那根长满禁果的树”很像,认为“在这棵树下,我们的灵魂应当是赤裸的”。在他的挑逗下和段可君的半推半就中,两人绕树嬉戏,走向出轨。当他们私奔时,这棵树变得枯枝败叶。而飘零的落叶也成了恒久的象征。当莫默和曹继雯发生矛盾时,院里“飘落下几片枯叶”;当曹米儿发现曹继霆和齐小琴偷情时,片片落叶飘在他身上,他的“身子在寒风里颤栗,就像一片落叶”;当木林森对曹继霞既想表白又不得不克制时,窗外飘过落叶,落叶在秋风里打旋儿。剧终,“落叶萧萧”,“满院落叶飞扬”,悲戚的气氛油然而生。总之,这棵树承载着人物的情感,配合着剧中情境的变化,增添了一种富有意境的情调。

此外,《午夜心情》中刘来娣家天井里的那棵梧桐树也是一个重要景象。第一幕中,这棵树细细的,被垃圾围在中间,“枝头抽出几片新叶”,跟庸俗不堪的环境形成对比,为刘来娣的生活抹上一缕亮色。后来,垃圾搬走了,树上又长出许多新叶,对应刘来娣与安然相遇的美好。第二幕中,树叶茂盛了,但树下又堆满垃圾,此时刘来娣与安然感情遭遇坎坷。第三幕中,安然把一个暗蓝色的木雕骷髅送给刘来娣,刘来娣惊恐万分,此时两人感情已破裂。某种程度上,对树的景物描写与人物关系的发展巧妙对应,形成一种相互对称的物象叙事。

结 语

我们归纳或主观构建了赵耀民戏剧形态变革的走向,指出其创作受到契诃夫“美

① 童道明:《契诃夫书信集》,《文汇报》2015年2月9日第T07版。

的被毁”主题的影响,体现在他转向对月光喜剧追求的作品中。但即便是在那些带有忧郁悲戚风格的戏剧中,仍不乏赵耀民根深蒂固的喜剧精神和荒诞意识。正如他说,尽管想忘掉荒诞喜剧的概念,更直接地以生命体验提炼创作素材,“但就我目前所体验到的一切,虽然呈现出来不全是喜剧的面貌,却都无法逃脱荒诞”。^① 也正如他的打趣,他希望写安静大气之作,“好笑的是,结果一直很闹”^②。如果说在《原罪》等剧中,早先那种夸张戏谑的荒诞色彩几近退去,但越到后期作品反而越具有荒诞性,从《良辰美景》到《志摩归去》莫不如此。只是表现这种荒诞的剧作已是愈发深刻的喜剧精神和更加成熟的艺术手法的融合。在赵耀民看来,作为月光喜剧的典范的契诃夫喜剧,同时也是黑暗喜剧的“触发点”,他认为黑暗喜剧的真正代表是荒诞派戏剧(贝克特、尤奈斯库、阿尔比等)。如此看来,赵耀民的创作走向或许将呈现这样的发展轨迹:阳光喜剧(荒诞喜剧)——月光喜剧(契诃夫喜剧)——黑暗喜剧(荒诞派戏剧)。这同样是一种主观构造。是否真如此,还有待于他为我们创作更多佳作予以探讨。

[作者单位:重庆工商大学艺术学院 四川外国语大学大学外语教学部]

① 刘畅:《赵耀民访谈录》,《赵耀民喜剧创作论》,上海戏剧学院硕士论文,2010年。

② 金莹:《赵耀民:我想表现的不是历史,而是现实》,《文学报》2013年4月18日第005版。

戏剧性与喜剧性:《长恨歌》从小说到戏剧

丁文霞

摘 要:本文从戏剧性和喜剧性两个维度来观照《长恨歌》从小说到戏剧的转化。改编后的话剧《长恨歌》从戏剧主题、戏剧动作、戏剧情境与场面等方面来探讨其戏剧性。喜剧性则从荒诞意识、错位感、超越意识这三个方面来探讨。

关键词:《长恨歌》 戏剧性 喜剧性 小说 戏剧

赵耀民作为中国剧坛致力于荒诞喜剧的理论探讨与艺术实践的剧作家,成果卓著。《天才与疯子》、《亲爱的,你是个谜》、《闹钟》、《歌星与猩猩》等荒诞喜剧的创作,奠定了他在中国喜剧史上的地位。2002年赵耀民改编了王安忆的小说《长恨歌》,他在《〈长恨歌〉改编附记》里第一条就说:还是不理想,但没力气再改了,时间、环境也没条件再让我改了,就此交差。事实证明,我不是改编这部小说的合适人选,路子不对。教训深刻,就是以后不敢再认为自己什么都能写,尤其对改编,要退避三舍。^① 尽管剧作家对改编后的话剧《长恨歌》很不满意,他不满意的是改编后的作品质量,并非对选择这个题材不满意。王安忆的这部小说时间跨度大,事件不集中,故事发生的地点多,将其舞台化有着相当大的难度。面对这样一个高难度改编文本,赵耀民的改编颇费心思,独具剧作家的匠心。陈文勇在《浅析赵耀民 1990 年代的话剧创作》一文中肯定了剧作家“为我国当代戏剧尤其是喜剧事业的发展做出了巨大的贡献”之后,笔锋一转,“但进入新世纪后,他改编了王安忆的《长恨歌》和白先勇的《金大班的最后一夜》(均为 2002 年)这样的追求大众化和娱乐化的轻悲剧和歌舞话剧。赵耀民放弃了原创性的荒诞喜剧的创作,这也就意味着他放弃了对世界的审视,放弃了与人物内心的沟通与交流,放弃了批判性知识分子的责任”^②。笔者不认同对剧作家赵耀民的这个判断。文艺创作本应参差多态,一个作家的创作自由包括其题材选择的自由、风格上的自由,谁也不能以任何名义干涉一个剧作家对某一题材的选择、对某一风格的固守,文化上的多元主义才能保证文艺生态的良性循环,一个荒诞喜剧作家有自己涉足其他领域的

① 赵耀民:《赵耀民戏剧杂谈》,上海社会科学院出版社 2007 年版,第 33 页。

② 陈文勇:《浅析赵耀民 1990 年代的话剧创作》,《长江师范学院学报》2014 年第 5 期。

自由。我们从赵耀民的创作历程来看,他总是在关注他熟悉的上海都市生活,他的创作不涉及他不熟悉的题材,如农村等其他题材。小说《长恨歌》和《金大班的最后一夜》所展示的都是剧作家熟悉的上海都市生活。剧作家两年前看过小说《长恨歌》,表示“非常喜欢这部小说,因为小说写出了他非常熟悉的市井生活,在某种程度上唤醒了他的记忆”^①。这正是作家忠于自我的诚实表现。

2003年,针对国家话剧院一批剧目来上海的强势推广,以及对上海话剧界的蔑视之意,赵耀民开诚布公表达了自己的心声:“用单一、僵硬的文化价值观贬低别人,抬高自己,摆出一副‘戏剧传教士’和‘文化救世主’的面目,令人反感。”他一贯坚持精神上的自由,“我们宁可‘媚俗’,也不要精神压迫;宁可‘小资’,也不要没落贵族”^②。正如剧作家所反感的“高高在上地对观众进行思想灌输、道德说教、审美强迫”^③,我们也反对任何形式的对剧作家的道德强迫和捆绑。我们从剧作家一贯秉持的自由立场和独立精神来看,剧作家对文勇兄的论断应该不会认可。

再说,改编后的《长恨歌》和《金大班的最后一夜》也仍然是“对世界的审视”,也包含“与人物内心的沟通和交流”。以某一原则和立场强行规定作家的创作范围、主题和风格,这也是另一种形态的文化专制。

笔者将从戏剧性和喜剧性这两个维度来观照改编后的话剧《长恨歌》“对世界的审视”。

话剧《长恨歌》的戏剧性

对改编后的《长恨歌》戏剧性研究,是认识与把握《长恨歌》从小说到戏剧的根本区别之所在。本文将从戏剧主题、戏剧动作、戏剧情境与场面剖析话剧《长恨歌》的戏剧性。

戏剧性首先是人的戏剧,表现人性的、精神的内涵,包括戏剧所表达的主题和内容,“戏剧性体现的是剧作对于人的命运模式的直观的构建”^④。德国学者古斯塔夫·弗莱塔克曾对戏剧性有过这样的论述:“所谓戏剧性,就是那些强烈的、凝结成意志和行动的内心活动,那些由一种行动所激起的内心活动;也就是一个人从萌生一种感觉到发生激烈的欲望和行动所经历的内心过程,以及由于自己的或别人的行动在心灵中所引起的影响。也就是说,意志力从心灵深处向外涌出和决定性的影响从外界向心灵内部涌入;也就是一个行为的形成及其对心灵的后果。”^⑤弗莱塔克对戏剧性的关注焦

① 李凌俊:《赵耀民:写出纯正的“上海味道”》,《文学报》2002年7月25日。

② 赵耀民:《赵耀民戏剧杂谈》,上海社会科学院出版社2007年版,第173、177页。

③ 赵耀民:《赵耀民戏剧杂谈》,上海社会科学院出版社2007年版,第173页。

④ 施旭升:《反思“戏剧性”:一段问题史》,《文化艺术研究》2009年第5期。

⑤ [德]古斯塔夫·弗莱塔克:《论戏剧情节》,张玉书译,上海译文出版社1981年版,第10页。

点集中于人以及人的内心历程。《长恨歌》小说作者王安忆谈到这部小说时说:“在那里我写了一个女人的命运,但事实上这个女人只不过是城市的代言人,我要写的其实是一个城市的故事。”^①小说家借作为“上海小姐”的王琦瑶,表现上海的弄堂、上海的历史、上海的文化等。赵耀民在改编时,改变了原作要表述一个城市的故事的重心,而把关注的焦点转移到人身上,人才是剧作家感兴趣的核心。剧作展示了出身上海石库门的“上海小姐”王琦瑶作为边缘人物,在命运或处境推动下的人生经历。王琦瑶有着不同于一般上海女性的魅力,她也深知自己的魅力,决定要将这份美丽为自己换取一个可靠的未来。她有着上海女性精明的世俗打算,自诩女性解放的王琦瑶将个人命运的改观寄托于嫁一个可以依靠的好男人,虽然她内心并不太接受做程先生这样的职员的老太太,但还是很精明地将程先生作为退后的底,当她认为自己有更好的机会时,程先生就被她抛弃了。

“上海小姐”作为大都市里浮华世界的产物,是美、优雅和虚荣的象征,落到一个出身普通的女孩子头上,往往会让人虚荣心膨胀。王琦瑶赢得“上海小姐”的称号,似乎是打开了通向天堂的大门:李主任的宠幸,成为爱丽丝公寓的主人,但最终因为这个经历与康明逊、老克腊的情感纠葛都以悲剧告终,最后收获一个孤寂与空虚的结局。

话剧《长恨歌》中,王琦瑶和李主任、程先生、康明逊以及老克腊都没有强烈的戏剧冲突,剧中所展示的,是每个人都被禁锢在自己的世界中,每个人都是一座孤独的城堡,无法真正走向彼此,人与人之间的冲突被隔阂取代。程先生懂得王琦瑶的美,可是无法得到王琦瑶的回应;王琦瑶希望把自己的未来托付给康明逊,但是康明逊无法抵御环境的压力;王琦瑶希望抓住人生的尾巴,但是老克腊无法承担王琦瑶过于沉重的情感。在环境和时间长河里,人是渺小的。美丽的王琦瑶注定与孤独为伴。

小说用叙述来表达,戏剧则用动作来推进剧情,戏剧与小说的差别是戏剧舞台上需要动作,“动作在戏剧表演创作中,是一种最有力的表现手段。舞台动作的作用,比其他戏剧成分的作用更重要……”^②戏剧舞台上,角色按照自己的性格、意志、目的而行动,行动中与他人的意志发生冲突,从而产生戏剧性。“能把个人的性格、思想和目的最清楚地表现出来的是动作,人的最深刻方面只有通过动作才能见诸现实。”^③角色在舞台上的动作包括两部分,一是演员的形体动作,二是说话,二者合力推动戏剧冲突的发展。舞台是演员的行动场所,人物语言的动作性并不仅仅指为语言而配合的动作,更主要指语言背后彰显的人与人较量的戏剧张力。小说改编戏剧的一大难点是动作的统一性,“戏剧艺术要求集中,不仅是人物的集中,场景的集中,也要求揭示人物性

① 齐红、林舟:《王安忆访谈》,《作家》1995年第10期。

② 《梅耶荷德论演技》,载《俄罗斯名家论演技》,孙德馨译,中国戏剧出版社2004年版,第148页。

③ [德]黑格尔:《美学》第一卷,朱光潜译,人民文学出版社1958年版,第270页。

格基本手段(动作)的高度集中”^①。

小说《长恨歌》并没有贯穿前后的中心事件,但王琦瑶是贯穿前后的中心人物,这正是赵耀民将《长恨歌》从小说改编成戏剧的前提,剧作家面对长篇小说提供的大量材料,选取了主人公王琦瑶人生中与四个男人的情感纠葛进行舞台化处理。

动作性是戏剧最本质的特性,“戏剧之所以成为戏剧,恰好是由于除言语以外那一组成部分,而这部分必须看作是使作者的观念得到充分表现的动作(或行动)”^②。曾经被王琦瑶作为底的程先生,和吴佩珍结婚并将双双前往香港,婚姻还没有着落的王琦瑶得知这一信息,心底颇起微澜,但当程先生向她告白自己的情感,王琦瑶阻止了程先生的告白,二人之间内在的戏剧冲突结束,重归理性世界,程先生离开去准备香港的行程,王琦瑶留在爱丽丝公寓等李主任。这里的戏剧动作是说出来的,而不是做出来的。王琦瑶维系和李主任关系的延续动作则是等待,最后她的等待成为一个悲剧。

20世纪西方产生反戏剧思潮,如梅特林克的“静剧”理论以及荒诞派戏剧对动作的排斥,契诃夫倡导戏剧的静态性,他认为“人们吃饭,仅仅是吃饭,可是在这时候他们的幸福形成了,或者他们的生活毁掉了”^③。契诃夫剧中的人物行动不断被阻滞,这些非行动性人物构成舞台的静态性,从日常生活中表现内在的戏剧性是契诃夫戏剧的一大特点,赵耀民在改编《长恨歌》时也有意无意表现出这种特点。话剧《长恨歌》弱化了外在的戏剧动作,舞台上没有人与人之间强烈的戏剧冲突,其非戏剧化倾向明显。英国戏剧理论家威廉·阿契尔认为,冲突并不是戏剧所必不可少的东西。戏剧的静态性“淡化了人与人之间外在的冲突,强化了人与环境、人与时间的冲突”^④。追求戏剧冲突的静态性与剧作家的人生阅历息息相关。很多剧作家早期大多追求冲突性强、动作性明显的戏剧,如易卜生,早期的《玩偶之家》、《人民公敌》、《社会支柱》等,到后期创作《野鸭》时,不再过于追求外在的戏剧冲突而转向冲突的静态性。曹禺在早期创作受易卜生影响很大,在创作《雷雨》时,强调人物之间的戏剧冲突,但是后来剧作家自己也不满《雷雨》“太像戏了”,后期创作的《北京人》受契诃夫静态戏剧的影响很明显,注重人物内心世界的捕捉,

话剧《长恨歌》,人与人之间外在冲突被淡化,人与环境、人与时间的内在冲突被深化。王琦瑶和康明逊这两个时代转型中的边缘人物虽然惺惺相惜,但是王琦瑶的过去成为康明逊的心结,使得康明逊不敢正大光明与王琦瑶相恋,环境成为他们感情的障碍。随着青春的流逝,时间成为横亘在王琦瑶和老克腊之间的障碍物。王琦瑶,这位昔日的上海小姐,无法与环境和时间抗衡,成为环境和时间的牺牲品。王琦瑶所代表

① 谭霈生:《论戏剧性》,北京大学出版社1981年版,第64页。

② [英] 马丁·艾思林:《戏剧剖析》,罗婉华译,中国戏剧出版社1981年版,第6页。

③ [俄] 契诃夫:《契诃夫论文学》,汝龙译,安徽文艺出版社1997年版,第379页。

④ 董晓:《论契诃夫戏剧的静态性》,《外国文学研究》2011年第5期。

的上海女性的美终究经不住时间的考验。美的流逝是必然的,青春易逝,诗意的美黯然消失。人类终究是命运牢笼的囚徒。尤奈斯库对契诃夫《樱桃园》的解读对我们理解《长恨歌》有很大的启发:“《樱桃园》揭示的真正的主题和真实性的内容并不是某个社会的崩溃、瓦解或衰亡,确切地说,是这些人物在时间长河中的衰亡,是人在历史长河中的消亡,而这种消亡对整个历史来说才是真实的,因为我们每个人都将要被时间所消灭。”^①

狄德罗认为,情境乃是戏剧作品的基础,情境是由“家庭关系、职业关系和友敌关系等形成的”^②。正是王琦瑶的社会处境和关系成为这部剧的戏剧性基础。黑格尔认为情境是艺术必不可少的表现要素,“一般地说,情境一方面是总的世界情况经过特殊化而具有定性,另一方面它既具有这种定性,就是一种推动力,使艺术所要表现的那种内容得到有定性的外现。特别是从后一个观点看来,情境供给我们以广阔的研究范围,因为艺术的最重要的一方面从来就是寻找引人入胜的情境,就是寻找可以显现心灵方面的深刻而重要的旨趣和真正意蕴的那种情境”^③。戏剧情境包括具体的环境,即剧中人物活动的具体时空。小说中王琦瑶的活动空间有弄堂、闺阁、片厂、爱丽丝公寓、邬桥、平安里,剧作家从小说的多个空间选择了王琦瑶生活的爱丽丝公寓和平安里这两个空间。上海作为远东大都市,外滩、大饭店、银行、百乐门等是其体现国际化的地标性空间,而王琦瑶活动的空间是上海的边缘空间,王琦瑶和她的那些社会边缘朋友远离社会风暴的中心,享受属于他们的一己之欢,这些处于边缘空间的边缘人物,他们是一群居于主流政治历史话语之外的群体,是一群被时代抛弃的人群,也是一群自甘于与主流话语保持距离的人群。

事件是构成戏剧情境的另一重要元素,“在经验性的实际情况中,每一个动作都有许多先行条件,所以很难断定真正的开头究竟从哪一点起。不过就戏剧动作在本质上要涉及一个具体的冲突来说,合适的起点就应该在导致冲突的那一个情境里”^④。话剧《长恨歌》里,剧作家一开头就安排王琦瑶竞选“上海小姐”这个事件,王琦瑶竞选“上海小姐”无疑是决定她命运的重要事件。竞选上“上海小姐”的王琦瑶,得到李主任的宠幸,住进爱丽丝公寓,走出爱丽丝公寓住进平安里的王琦瑶,带着“上海小姐”的烙印,开始了她的悲喜人生。

戏剧情境还包括特定的人物关系。剧作家将人物的活动分成三个阶段,形成各个时期的人物关系。第一个阶段主要是王琦瑶、李主任、程先生、吴佩珍和蒋丽莉;第二个阶段主要是王琦瑶、严家师母、康明逊、萨沙;第三个阶段是王琦瑶、老克腊、张庆红、

① 黄晋凯主编:《荒诞派戏剧》,中国人民大学出版社1996年版,第76页。

② [法]狄德罗:《狄德罗美学论文选》,人民文学出版社1984年版。

③ [德]黑格尔:《美学》第一卷,朱光潜译,商务印书馆1981年版,第254页。

④ [德]黑格尔:《美学》第三卷下册,朱光潜译,商务印书馆1997年版,第255页。

长脚。这些“剧中人物不是以纯然抒情的孤独的个人身份表现自己，而是若干人在一起通过性格和目的矛盾，彼此发生一定的关系，正是这种关系形成了他们的戏剧性存在的基础”^①。剧中人物围绕“上海小姐”王琦瑶，形成她与其他人物之间的特殊关系。这个剧没有集中统一的情节，也没有贯穿全剧的矛盾，更没有传统戏剧那样构成戏剧冲突高潮的情境。剧中人物之间的矛盾表现形式不同，解决方式也不同。

戏剧场面是指在一幕戏剧或一场戏中由人物的一定行为动作构成的各个生活画面，其中包括：主要场面与次要场面；明场与暗场；重要场面与过场；必需场面与高潮场面；戏剧性场面与抒情性场面，等等。^② 戏剧由一个一个场面组成，作为一门最简练的艺术，剧作家通过对场面的选择，展示人物的内心及性格。剧作家赵耀民要在有限的时空中展示王琦瑶 1946 年到 1985 年的人生历程，面对长篇小说提供的大量素材，剧作家要把哪些内容展现在观众面前，又把哪些内容放在暗场加以处理，这种艺术处理能够表现出剧作家对戏剧主题、剧中人物以及戏剧风格的设定。剧作《长恨歌》对明场与暗场的处理秉持“粗的部分极粗，细的部分极细”的原则，原作三十万字的小说转成四万字的剧本，只能是“许多在书中极力渲染的情节也许就一笔带过，但一些有戏的地方则需要精雕细琢，尽量把潜在的戏剧张力充分表现出来”^③。

喜剧性的观照立场

赵耀民的荒诞喜剧感与他对世界的观照方式息息相关，也与他所处的时代密不可分。话剧《长恨歌》作为赵耀民从小说改编而来的一出喜剧，喜剧性体现在对原作的解构上：王安忆作为沪上著名作家，小说《长恨歌》在上海话题热的大背景下也成为热门话题，小说家像一位考古学者，在上海的民间生活里寻找上海这座城市的精神和灵魂。剧作家赵耀民面对这一改编任务，对原作不膜拜，忠实于自己的创作本能，有自己独立的想法和对内容的独特处理。

剧作家认识到“王安忆同志是用浪漫的心和笔写了一个世俗的故事，我是用世俗的心和嘴讲一个世俗的故事”^④。人生百态，若以理性对待，则是喜剧性观照；若以感性对待，则是悲剧性观照，这就是剧作家赵耀民和小说家王安忆对待这一素材的不同观照立场。剧作家改编的立场，“是把《长恨歌》当喜剧来写的，因为我可能只会写某种类型的喜剧；另外，更要命的是，我确实认为这个故事、这个女人、这段历史，以及故事中大大小小的各式人等，无论其精神实质，还是表现形态，都是既荒谬又

① [德] 黑格尔：《美学》第三卷下册，朱光潜译，商务印书馆 1997 年版，第 249 页。

② 曹树钧：《论戏剧场面的开掘》，《戏剧》2003 年第 4 期。

③ 李凌俊：《赵耀民：写出纯正的“上海味道”》，《文学报》2002 年 7 月 25 日。

④ 赵耀民：《赵耀民戏剧杂谈》，上海社会科学院出版社 2007 年版，第 33 页。

可笑的喜剧”^①。也就是说,剧作家在改编这部浪漫小说时采用了他最为熟悉的荒诞喜剧的形式。喜剧精神的核心是从俯视的视角观照人类荒诞的生存状况,以超然的态度面对生活的苦难,随遇而安,以与命运和解的态度消解了现实的压力,避免了悲剧性的毁灭。把握话剧《长恨歌》的喜剧精神才能把握赵耀民改编的核心要义。

下面笔者将从这部剧的精神实质和表现形态来剖析其喜剧性。

改编后的话剧《长恨歌》的喜剧精神体现在剧中的荒诞感。荒诞戏剧通常表现人与人的隔膜与无法沟通、人类对命运的无法掌控。荒诞派戏剧“不仅笑别人的可笑的严肃,而且也笑我们自己的幻灭”^②。荒诞感是喜剧作家观照世界的方法和角度,作为一名荒诞喜剧作家,赵耀民同样擅长“对人类的任何生存现实都持批判眼光”,“轻视那些着力于描绘外部事件并给予是非、道德评判的作家作品,推崇表现内心世界并消解一切既定的价值评判的作家作品”。^③ 赵耀民的荒诞喜剧创作“深层指向着现代人普遍的心灵的困境和精神的缺失”。他“将世界的种种表相和轮廓集中呈现在舞台上的时候,他的目的其实并不想再次证实它们预设的正确,而只是为了挑战,让人们清醒地看到表相和轮廓预设的荒谬”^④。对世界的荒诞感让人更能够正视人间的真实状况,摆脱虚无缥缈的幻觉,为自己的存在负责。剧作家无情地消解了原作的浪漫气质,以冷静之眼揭示了人性的弱点。人性的幽暗意识源于人类永恒的有限性。古希腊德尔斐神庙上刻有“认识你自己”,但认识自己是艰难的。赵耀民在创作他的第一部荒诞喜剧《天才与疯子》时,主人公的每一次追求,都将自己置于尴尬的境地,导致自我的迷失、困惑,以致幻灭,主人公无力把握其与现实的关系。任渺的命运,除环境而外,其自身的性格以及种种弱点要承担很大的责任。剧作家正是看到了剧中人物的荒诞性,他们没有一个人勇于承担自己的责任,成为环境和时代的牺牲品。话剧《长恨歌》延续了这一主题。

1946年作为一个大时代的转型期,生活形态正在慢慢发生变化,而这些人物却无视时代转型,依然固执于旧有的生活趣味。针对这群人美丽而无用的生活,小说家王安忆怀着复杂的、略带感伤的情绪谱写了一曲挽歌,而剧作家赵耀民则怀着超然的态度巧妙地加以化解,展示了这种生活的荒谬感,赋予了该剧内在的喜剧特质。柏格森认为,“当您作为一个旁观者,无动于衷地观察生活时,许多悲剧就会变成喜剧”^⑤。赵耀民在改编《长恨歌》时,对人物的观照发生态度上的翻转。原作程先生一往情深,自

① 赵耀民:《赵耀民戏剧杂谈》,上海社会科学院出版社2007年版,第34页。

② 黄晋凯主编:《荒诞派戏剧》,中国人民大学出版社1996年版,第147页。

③ 赵耀民:《赵耀民戏剧杂谈》,上海社会科学院出版社2007年版,第161、163页。

④ 毛时安:《序·守夜人的声音》,载《良辰美景:赵耀民剧作选》,上海社会科学院出版社2002年版,第8页。

⑤ 转引自[法]让·诺安:《笑的历史》,果永毅等译,三联书店1992年版,第56页。

始至终默默守护在王琦瑶的身边，全程热心参与王琦瑶竞选“上海小姐”，王琦瑶得到“上海小姐”的第三名之后却选择了做李主任的外室住进了爱丽丝公寓。面对王琦瑶的选择程先生没有任何怨言，仍然守护在王琦瑶的身边，只要王琦瑶有需要，立即出现，王琦瑶最艰难的时刻，都有程先生的陪护，而程先生却没有任何非分之想。赵耀民改变了王安忆对程先生的浪漫主义处理。在改编后的剧作里，程先生非常识时务地娶了王琦瑶的朋友吴佩珍，并将和吴佩珍一道双双远走香港。程先生情意绵绵的浪漫主义被世俗的务实所取代。黑格尔认为，“喜剧性一般是主体本身使自己的动作发生矛盾，自己又把这矛盾解决掉，从而感到安慰，建立了自信心”^①。王琦瑶曾经对李主任一往情深，当李主任因飞机坠毁去世，她被迫离开爱丽丝公寓，但依旧能随遇而安，在平安里开始她上海女人的生活。王琦瑶和康明逊有个私生女，康明逊无法给予王琦瑶婚姻，这也不能击垮王琦瑶，她可以对外谎称是萨沙的孩子，为自己安排好出路。随着青春的流逝，王琦瑶与老克腊之间的情感纠葛似乎最为悲情，王琦瑶甚至拿出李主任送她的装有金条的桃花心木盒挽留老克腊，老克腊拒绝接受。这个桃花心木盒是王琦瑶的物质依靠也是她的精神寄托，小说中王琦瑶因为这个桃花心木盒而殒命，改编后的话剧中的王琦瑶依然会因为桃花心木盒这个物质依靠和精神寄托而随遇而安。小说中王琦瑶命运的安排显然是悲剧性的，而话剧中的王琦瑶则被喜剧性处理。剧作家始终以喜剧精神来观照这些人物。

话剧《长恨歌》的喜剧性来自人物与时空的错位。话剧《长恨歌》选取三个历史转型期来展现人物的命运。在这三个历史转型期，人物的生活方式与所处环境与时代脱节，王琦瑶、程先生、康明逊、老克腊身上残存的小布尔乔亚气息与时代、环境格格不入。王琦瑶作为剧中中心主人公，是上海布尔乔亚文化的象征，优雅的海市都市文化与粗粝的无产阶级文化如此格格不入。由政治因素造成人生边缘感的王琦瑶和她的朋友们，沉湎于往昔的生活方式和生活趣味，这种时空的变化与人物的执拗造成的错位产生一种滑稽感。情感的错位也产生一种荒谬感。王琦瑶风华正茂时为了经济上的安全选择跟随李主任，抛弃了对她一往情深的程先生，在物质与情感之间她选择了前者；当她年老色衰，她希望用物质来换取感情上的依托，但老克腊最终毅然决然弃她而去，剧作在王琦瑶的关于时光倒流的感慨中戛然而止。王琦瑶的荒诞人生源自人生选择的错位。喜剧性还来自人物外表的美好与内在本质的庸俗的错位。小说费了相当笔墨体现这些边缘人物的情与义，如李主任对王琦瑶的细心体贴，为她的生活作长远计，给她准备金条，保证了王琦瑶的衣食无忧；如程先生对王琦瑶忠心耿耿，与小说的浪漫不同的是，剧作更多表现人物的世俗性。王琦瑶是世俗的上海女性，她选择李主任是为了经济上的安全。经济上得到安全的王琦瑶，从此以后，情感世界一直处于长

① [德] 黑格尔：《美学》（第三卷）下册，朱光潜译，商务印书馆 2011 年版，第 315 页。

恨叹息的情境。康明逊、老克腊都选择与她保持距离，一个人守着装着金条的桃花心木盒子隐忍生活的困苦和寂寞。原作中王琦瑶和康明逊、老克腊的浪漫情爱在剧作里也都遭到消解。

话剧《长恨歌》的喜剧性还表现在超越意识。喜剧需要智慧，只有在人对生活的理性认识达到一定高度才能获得。超越意识让剧作家获得冷峻的眼光，“使人从激情中解放出来，对自己的周围和自己的存在永远进行明晰和冷静的观察”，这种主体性使人“更多地嘲笑荒谬”，而不像悲剧那样“对邪恶发怒或者为邪恶哭泣”。^①只有超越对生活的悲剧性主观感受，才可能获得喜剧性观照，以喜剧的方式直面人类的荒诞。人类最大的悲剧是看不见自己，剧作家让观众以旁观者身份观看舞台上人物身上发生的故事，产生一种在高处俯视众生的视角。人类的荒诞恰如“众神对于我们如顽童对苍蝇一般，他们杀死我们是为了好玩”^②。正如契诃夫所言，“这个世界上没有一件事情弄得明白。只有傻瓜和骗子才什么都知道，什么都懂”^③。在这样的荒诞情境里，观众若以超越意识抵抗荒诞，人类就获得了理性上的胜利。《长恨歌》的主角王琦瑶在王安忆的笔下呈现悲剧感，容易产生美和青春易逝之悲感，但在赵耀民笔下，王琦瑶的人生是如此荒谬，年轻时赢得的“上海小姐”的名头使她成为爱丽丝公寓的主人，但是爱丽丝公寓主人的耻辱却近乎葬送了她余生的幸福，她为此获得的经济上的安全让她的情感世界极不安全，一个自称追求女性解放的女性一辈子却生活在屈辱中，高雅美好的表象之下是精神的空虚。剧作家不刻意制造喜剧冲突，但贯穿始终的喜剧意识让观众更理性地看待舞台上所展示的生活和人物。剧作家也不刻意去丑化剧中人物，他们像普通人一样在舞台上生活，剧作家从世俗层面展示王琦瑶这位昔日的“上海小姐”的普通弄堂生活，从超越的角度看到人物身上的弱点，而正是这些弱点使他们显现荒诞的真面目。

话剧《长恨歌》的超越意识还表现在王琦瑶的人生态度上。黑格尔认为，“喜剧性一般是主体本身使自己的动作发生矛盾，自己又把这矛盾解决掉，从而感到安慰，建立了自信心”。失去李主任的王琦瑶，在新的时代、新的环境里，以给人打针谋生，后来她与康明逊、老克腊的情感悲剧都被她随遇而安的人生态度瓦解，她认为这世界上的事情都是有定数的，与命运和解，坦然面对命运的安排，置身平安里，不怨天尤人，继续平静地生活下去，她的这种对悲剧性命运坦然的生活态度弱化了她与环境、时代的冲突的悲剧性，正是这种对悲剧的超越而获得了喜剧的抒情性。

总而言之，这样一部长篇小说在剧作家的笔下，完成了从案头到舞台的转化。

[作者单位：安徽工程大学艺术学院]

① [德] 席勒：《秀美与尊严》，张玉能译，文化艺术出版社1996年版，第294页。

② [英] 马丁·艾斯林：《荒诞派戏剧》，刘国彬译，中国戏剧出版社1992年版，第228页。

③ 《契诃夫论文学》，汝龙译，安徽文艺出版社1997年版，第80页。

论杂剧艺人对元剧叙事的敷演^{*}

何 萃

摘 要:如果我们不是把元剧文本视为元曲作家一人完成的统一性文本,作家主要是制作四套北曲及少量提示性宾白,而现存元剧文本的宾白主要出自杂剧艺人,那么杂剧艺人对元剧叙事的最终完成和缘饰就值得特别关注。艺人对元剧叙事的敷演主要表现在三个方面:一是在文人套曲的既定框架及相关故事人物基础上,进一步增补人物和情节,以便实现叙事的完整性;二是将一些戏剧表演套路、程式添加到戏剧叙事之中;三是为追求剧场效果而有意增加一些表演段落。

关键词:元杂剧 套曲结构 戏剧叙事 杂剧艺人

引 言

元杂剧的结构体制一般被描述为“四折一楔子”。每一折必然包含一套曲,无套曲则不称“折”;楔子必然包含【赏花时】或【端正好】等一两支曲,无论宾白多少,无一两支曲则不能称为“楔子”。故“四折一楔子”的实质为四套曲,或外加一两支曲。故洛地先生称元杂剧的结构为“曲体结构”^①。

那么,元剧作家写作一本杂剧时,四套曲之外,是否还应写作宾白呢?

明清人的普遍看法是作家不兼作宾白,如明人臧懋循(1550—1620)《元曲选·序》云:“或又谓主司所定题目,止曲名及韵耳,其宾白则演剧时伶人自为之。”对此,王国维《宋元戏曲史》不以为然,他认为:“元剧之词,大抵曲白相生。苟不兼作白,则曲亦无从作。”^②自王国维《宋元戏曲史》以来,元杂剧普遍被认为是中国古典戏剧的杰出代表,为“一代之文学”,相当长的时期也被认为是富有“人民性”的一种戏剧,故近百年来王国维的看法一直是最流行的看法。

然而,如果元剧结构实为一种“曲体结构”,对元剧作家而言,首要的显然是为一本戏制作四套曲,宾白、戏剧叙事则并非规则之所在。作家创作之才主要在套曲,故作家

^{*} 本文为江苏省“青蓝工程”资助项目成果。

^① 洛地:《戏曲与浙江》,浙江人民出版社1991年版,第71页等。

^② 王国维:《宋元戏曲史》,上海古籍出版社1998年版,第94页。

不重视宾白,仅写作少量提示性宾白,是完全可能的。明初人刘东升所作《娇红记》杂剧,其明宣德十年(1435)刊本常用“一折了”、“云了”的形式省略宾白。明周宪王朱有燬(1379—1439)宣德年间自刻其杂剧时,每在剧首标“全宾”,这说明直至明代前期杂剧写作仍是宾白不全。我们可能不宜拿后世的戏剧观念,想当然地认为元人兼作宾白。臧懋循编《元曲选》所收杂剧,其一剧之宾白动辄四五千字或更多,若径直视为作家所作,可能是非常危险的。关于元剧宾白作者问题,也早已有研究者指出传统看法的问题。^①

元剧套曲也有叙事性功能,但套曲更多用于抒情,戏剧故事的展开和完成则主要借诸宾白。如果说元剧宾白主要出自杂剧艺人,其对元剧叙事的意义显然值得特别关注,故本文拟就此展开探讨。

如前所论,对于一本杂剧而言,作家主要提供的四套曲和少量提示性宾白——这是一剧之最重要、最根本性的内容,但若登于场上,显然是远远不够的,还依赖艺人在此基础上所做的大量工作,正是艺人的这些敷演和曲家的制作一起,才构成了一部完整的活色生香的元杂剧。

艺人的敷演性工作或主要表现在三个方面:一是艺人在文人套曲的既定框架及相关故事人物基础上,进一步增补人物和情节,以便实现叙事的完整性;二是艺人在中国戏剧漫长的表演传统中,已传承和积累了大量戏剧表演套路、程式,他们会将这些表演套路、程式添加到戏剧叙事之中;三是艺人较文人有更自觉的场上意识,他们会为追求剧场效果而有意增加一些表演段落。以下我们将依次论述。

一、以文人套曲为中心的叙事敷演

元剧的曲辞固然高雅艰深,但其所本故事一般是流行故事,一般人(包括杂剧艺人)也知其大概,故艺人可能在文人套曲的既定框架及相关故事人物基础上,进一步增补情节人物,以便实现叙事的完整,这首先出于传统社会中对文人的敬重,对文字、文学的敬畏,当然也有自身文字驱使能力的局限(他们没有能力写作曲辞),故艺人对于曲家制好的套曲一般是充分尊重的,尽量在套曲的基础上建构叙事。但戏剧叙事往往不是曲家制作套曲时的核心考虑,艺人所面对的套曲是否方便其进行叙事敷衍,个中情形还是比较复杂的。

有些剧作的套曲可能非常便于艺人进行叙事敷衍,这应是艺人最欢迎的,虽然这种情况总体来看并不多见。这类剧作套曲的一般特征是,套曲本身的叙事性比较

① 杨晴帆、解玉峰:《论元剧宾白之作者》,《江汉大学学报》2006年第3期。解玉峰:《元曲杂剧的多重意义》,《文学评论》2008年第2期。

强,或者套曲所指定的叙事情境有较明显的行进(运动变化)轨迹。石君宝的《曲江池》便是此类。此剧为旦本戏,讲歌妓李亚仙与官宦子弟郑元和之间一段曲折情事,以女主角李亚仙为正旦。此处不录宾白,仅录第一折套曲曲文于下,意在考察其叙事性及其指定叙事情境的状况是怎样有利于艺人进行叙事敷衍的。

【仙吕点绛唇】朝来个雨过效原,早荡出晴光一片。东风软,万卉争妍,山色青螺浅。

【混江龙】东君堪羨,买春光满地撒榆钱。你看那王孙蹴鞠,仕女秋千,画屧踏残红杏雨,绛裙拂散绿杨烟。我逐朝席上,每日尊前,可临郊外,乍到城边。据此景好着人无意相留恋。则合这好花休谢,明月常圆。

【油葫芦】则你那病损的身躯难过遣,可怎生添上喘? 央及杀粉骷髅也吐不出野狐涎,折倒的额颅破便似间道皮腰线,折倒的胸脯瘦便似减骨芭蕉扇。如今那统慢的郎汉又村,谒浆的崔护又蹇,他来到谢家庄,几曾见桃花面? 酩子里揣与些柳青钱。

【天下乐】兀的不三月清明艳丽天,咱和你翩也波翩。绕着这古墓前,你看那香车宝马迭万千。行行里玩一会景致,行行里听一会管弦,早离了酒席儿偌近远。

【那吒令】谁家个少年,一时间撞见;一时间撞见,两下里顾恋;两下里顾恋,三番家坠鞭。他管初逢着路柳丝,他管乍见着墙花片,多应被花柳牵缠。

【鹊踏枝】墙花也甚芳鲜,路柳也不飞绵。忙杀游蜂,恨杀啼鹃,没乱杀鸣珂巷亚仙,兜的又引起顽涎。

【寄生草】他将那花阴串,我将这柳径穿。少年人乍识春风面,春风面半掩桃花扇,桃花扇轻拂垂杨线,垂杨线怎系锦鸳鸯,锦鸳鸯不锁黄金殿。

【醉中天】莫不是冲倒临川县? 莫不是买断了丽春园? 你真个是牵牛上碧天,枉踏踏这清虚殿。我只问曲江里水比那天台较远? 今日和刘郎相见,不因你个小名儿沙,你怎肯误入桃源。

【金盏儿】他见兔儿颺鹰鹞,咽羊骨不嫌膻。常则是肉吊窗放下遮他面,动不动便抓钱。只怕你脑门边着痛箭,胳膊上惹空拳。那其间羞归明月渡,懒上载花船。

【青哥儿】俺娘呵外相儿十分十分慈善,就地里百般百般机变。那怕你堆积黄金到北斗边,他自有锦套儿腾掀,甜唾儿粘连,俏泛儿勾牵,假意儿熬煎,辘轴儿盘旋,钢钻儿钻研。不消得追欢买笑几十年,早下翻了你是个穷原宪。

【赚煞】往常我回雪态舞按柳腰肢,遏云声歌尽桃花扇,从今后席上尊前腩腆。更做道如今颠倒颠,落的女娘每倒接了丝鞭。咱既然结姻缘,又何须置酒张筵? 虽然那爱钞的虔婆他可也难恕免,争奈我心坚石穿,准备着从良弃贱,我则索

你个正腔钱,省了你那买闲钱。①

这一套 11 支曲蕴含着丰富的叙事信息,并且显示出清晰的情境转换轨迹。【点绛唇】、【混江龙】2 支时,李亚仙正于席上尊前玩赏春光;【油葫芦】1 支是人物语言,李亚仙在说一姐妹的现状,说她身躯病损,郎汉又村,不知怎样度日;至【天下乐】1 支,二人起身,且行且玩,不觉已离宴席有了些距离;【那吒令】、【鹊踏枝】、【寄生草】3 支,一个少年突然进入李亚仙的视野,一个是初逢花柳,一个是惯秉风情,却都一见忘情,彼此顾恋;至【醉中天】1 支,显然又回到席间,李亚仙谢姐妹此番相邀,才使她得遇郑生,结此情缘;【金盏儿】、【青哥儿】2 支,李亚仙在对郑元和讲述老鸨的势利与手段,担心郑生会钱财耗尽,甚至受皮肉之苦;最后 1 支【赚煞】,李亚仙坚定心意,准备从良,与郑生约定重会。

由此可见,这套曲子已将此折叙事线索铺设得相当紧凑、流畅,艺人一旦拿到这样一套曲子,只需设置宾白让上场人物交代自身信息,交代人物之间的关系,指明人物动作即可完成叙事;若想更加丰满,也只是在此基础上再加敷衍便可。而艺人们也正是这样做的:此折宾白不多,除了交代人物之外,主要着力于将套曲中指定的一些情节稍加敷衍展开,如李亚仙赴宴、郑元和三坠马鞭、李郑二人席上相约等。艺人还在一些支曲中伺机插入了相关说白,使得曲的叙事指向更明确,如末支【赚煞】“更做道如今颠倒颠,落的女娘每倒接了丝鞭”一句,唱词之前插入“[末云]就将小生的马,送大姐回去,请上马。[做递鞭科]”,使得女娘接丝鞭句意有了着落;唱词之后又插入“[末云]小生多备些钱钞,送与妈妈,必然容允”,这样做显然是为了照应后续唱词中的老鸨嗜财、亚仙志坚句意。如此穿插照应,令人大有“曲白相生”之感。

此剧接下来三折皆是如此:老鸨骗尽郑生钱财后,将其赶出门去,郑生落魄至极,只好唱挽歌谋生。郑父闻知郑生行径,寻到唱挽歌的郑生,一怒将其打至几死。(第二折)大雪之日李亚仙使梅香寻到郑生,不顾老鸨反对,执意收留,并鼓励他温书赴考。(第三折)郑元和中榜,派任县令,拒认其父。亚仙从中说和,最终父子夫妻和美团圆。(第四折)上述为这三折的重要情节点,在相应套曲中皆有明确提示,各情节点前后相接,情境演进相当清楚。在艺人的敷衍添缀之下,整个叙事如行云流水,一气呵成。当然,曲文既着意于叙事提示,自然无法时时兼得雅趣,如“打的你浑身鲜血模糊尽”(郑元和被父亲毒打)、“哎,怎不教你元和猛惊醒,那里是虔婆到也,分明是子弟灾星”(虔婆发现亚仙私留郑元和)、“元来是那场火,使不着你伶俐,显不着你悲合,早则了了也那婆婆”(老鸨家失火后困窘之态)、“草堂中忽地贵人过,急的我忙接待敢蹉跎。你父子们有甚不相和,倒着俺定夺,管教你一家完美笑呵呵”(亚仙承诺与郑生父子说和),

① [明]臧懋循:《元曲选》(第一册),中华书局 1958 年版,第 263—266 页。

这些虽少文辞之趣,对叙事而言,却是十分有利。前节提及的市井题材、公案戏题材、水浒题材等叙事性较强的剧目,其套曲大多与《曲江池》相似。那么,对于另外相当多叙事意识并不强的元剧套曲,艺人又是如何敷衍叙事的呢?我们以关汉卿名剧《单刀会》为例说明。

《单刀会》所用四套曲,除第四套曲子稍有动作和情境转换的提示(关公先由乘船过江,后到宴席与鲁肃座谈,再到返回船上),其余三套曲的绝大多数曲子都是关羽英勇事迹与气概的同一层面的反复评说。这种状况非常不利于叙事敷衍,艺人又无法整体或大量地重置曲文,所以只得将就曲文,去安排人物,设置动作。于是我们看到全剧充斥着这样的对话,第一折,乔国老问鲁肃:“大夫,你知博望烧屯那一事么?”鲁肃答:“小官不知,老相公试说者。”接着乔国老唱一段。乔又问:“这隔江斗智你知么?”鲁云:“隔江斗智,小官知便知道,不得详细,老相公试说者。”乔再唱。乔:“赤壁鏖兵那场,好厮杀也。”鲁:“小官知道,老相公再说一遍者。”乔唱。乔:“收西川一事,我说与你听。”鲁:“收西川一事,我不得知,你试说一遍。”乔唱。鲁问:“他便有甚本事?”乔唱。鲁云:“小官不曾与此人相会,老相公你细说,关公威猛如何?”乔唱。鲁云:“关公酒性如何?”乔唱。乔云:“大夫,你这三条计,比当日曹公在霸陵桥上三条计如何?到了出不了的关云长之手。”鲁云:“小官不知。老相公试说一遍我听者。”乔唱。整整一折,都在这种鲁肃提词,乔国老说关羽神勇之中度过了。折末,鲁肃下场白竟是:“黄文,你见乔公说关公如此威风,未可深信。俺这江下有一贤士,复姓司马,名徽,字德操。此人与关公有一面之交。就请司马先生为伴客,就问关公平昔智勇谋略,酒中德行如何。黄文,就跟着我去司马庵中相访一遭去。[下]”第二折继续重复这种问答模式,鲁肃云:“先生,关公酒后德性如何?”司马徽唱。司马云:“关云长他弟兄五个,他若是知道阿,怎肯和你甘罢。”鲁问:“可是那五个?”司马唱。第三折,关公与关平的对话继续,关平云:“想父亲私出许昌一事,您孩儿不知,父亲慢慢说一遍。”关公唱。直至第四折,关公面对鲁肃,依然继续问答,关公云:“鲁子敬,你听得这剑界么?”鲁云:“剑界怎么?”鲁云:“这荆州是俺的。”关羽云:“你不知,听我说。”关公唱。^①面对此类套曲,艺人敷衍叙事真是勉为其难!即便敷衍出来,这出所谓戏剧,也更像是说书,或者相声,观众观演的乐趣,或已大半转化为听说的乐趣了。

《单刀会》是四套曲中有三套曲都很难敷衍,从实际情况来说,一剧中有如此多的套曲都很难敷衍的情况在整个元剧中为数并不多,但一剧中有一两套曲很难敷衍,艺人只好以“你试说我听者”一类的宾白勉强对付,这种情形还是非常普遍的。

当然更为普遍的情况是,曲家提供的套曲大体可以据以展开剧情,艺人则出于自己的考虑和喜好,对套曲稍做一些改动,增加念白,便可以敷衍叙事。

① [明]臧懋循:《元曲选》(第一册),中华书局1958年版,第58—70页。

艺人对套曲改动可以是很细枝末节的,如在作家曲词前中增加与叙事相关或提示性的衬字,如“你道是”之类。如《单刀会》一剧,从只有套曲甚少宾白的元刊本,到曲白俱全的脉望馆钞本,原先套曲中有很多处被加上了“你道他”(如第一折【油葫芦】曲)、“你道是”(如第一折【天下乐】曲)之类的衬字。^①另如张国宾《合汗衫》剧,《元曲选》本相比元刊本,好几支曲子加入了“陈虎唻”之类的衬字(如第一折【后庭花】、【青哥儿】曲,第四折【清江引】曲)^②。添加这类衬字,可以使曲由自白向对话维度转化,从而使曲、白勾连紧密,叙事更加紧凑。

艺人对套曲的改动,也可以比较大。如张国宾《合汗衫》一剧,基本剧情为:开封金狮子巷富人张员外(正末)(夫人赵氏,儿子张孝友,儿媳李玉娥),某日观雪,救了冻倒街头的陈虎,并收留了他。后来张员外又周济了充军犯人赵兴孙。陈虎谋夺给予赵兴孙的财物,二人结仇(第一折)。张员外儿媳李玉娥有孕,迟迟不生产。陈虎谋占李氏,骗张员外子张孝友夫妻去东岳庙祈子。张员外劝止不成,将一件汗衫分作两半,各执一半作为留念。后张员外家中失火,老夫妻俩只好叫化度日(第二折)。陈虎把张孝友推入江中,强占了李氏。十八年后,李玉娥之子陈豹考中武举,李嘱咐他到开封寻张员外,并以半幅汗衫作为认亲凭证。陈豹在大相国寺舍斋,张员外夫妇来乞讨,无意中合了汗衫。陈豹让他们去家中相会(第三折)。张员外夫妇去陈家时,路遇赵兴孙,赵兴孙周济他们银两以报旧恩;张员外去庙内做佛事,超度亡子张孝友。寺庙主持正是落水未死继而出家的张孝友,于是父子相认。陈虎也被赵兴孙捉住,李氏母子也都到来,真相大白,恩仇偿报(第四折)。

此剧有元刊本、明脉望馆钞本及《元曲选》本,三种本子相较,可发现两种明本差别甚小,但明本与元刊本差异较为明显。以第四折为例。元刊本此折共10曲,张员外夫妇路遇赵兴孙一节仅用2曲,【双调新水令】1曲写以为遇劫而求饶,【风入松】1曲自述家世,与赵兴孙相认,赵氏报恩。之后【落梅风】、【沽美酒】、【太平令】、【小将军】、【江儿水】、【碧玉箫】、【雁儿落】、【得胜令】8曲,是张员外夫妇在寺庙中与张孝友相认过程中依次使用。^③脉望馆钞本此折使用8曲,路遇赵兴孙一节用了4曲,保留第1曲【双调新水令】,删去【风入松】,而将元刊本用于后半段父子相认的【小将军】、【碧玉箫】2曲调到此处,向赵兴孙控诉陈虎面善心恶、害他家破人亡的罪行;在两曲之间,用【清江引】1曲,内容类似元刊本后半段使用的【江儿水】,哀叹老夫妇终日乞讨、无人搭理的悲惨境况。待到父子相认一节,仅用4曲,【沽美酒】(【太平令】)2曲是张员外应住持(张孝友)所问,言说当日家世、营生,使得张孝友确认父母身份;其后【雁儿落】、【得胜令】2曲写张员外从以为见鬼到最终相信儿子未死,一家团圆。

① 隋树森:《元曲选外编》(第一册),中华书局1959年版,第59页。

② [明]臧懋循:《元曲选》(第一册),中华书局1958年版,第122、137页。

③ 徐沁君:《新校元刊杂剧三十种》(上册),中华书局1980年版,第378—380页。

时隔十八年,变故迭起,张员外再遇赵兴孙和张孝友,都需要回溯往事,以便相认。而与此相关的曲子,曲家仅有有限的几支曲,那么究竟在遇赵兴孙一段使用,还是在遇张孝友一段展开,就需要做个选择。脉望馆钞本将对陈虎的控诉用于赵兴孙一段,与此前二人结仇,此后赵兴孙擒住陈虎俱有照应;而将回溯家世、感叹行乞艰辛留待与张孝友倾诉,亦属合于情理。

除了对套曲进行不同程度的调整之外,在套曲所规定不到的情节、人物处,艺人叙事敷衍的自由性和灵活程度更高。这也造成了元剧现存不同版本曲文大致相同,情节却有明显差异的情况。如《合汗衫》一剧,元刊本和两种明本情节差异较大的就有好几处。一处是关于“结义”,元刊本只说张员外先后救济了陈虎、赵兴孙二人,并未提及任何结义之事;到了脉望馆钞本里,张孝友认了陈虎为兄弟,张员外妻赵氏认了赵兴孙为姑侄;而《元曲选》本,保留了张孝友认兄弟一节,不提赵氏认姑侄一事。一处是关于汗衫上的血迹来源。张员外将一半汗衫分与儿子张孝友时,元刊本情节为张员外“做咬破小指抹血”科;到了脉望馆钞本和《元曲选》本里,却都变成了张员外让儿子伸过手来“做咬科”,儿子还大惑不解,插科打诨了一番。一处是关于陈虎夺妻。脉望馆钞本正面展开了陈虎将张孝友骗至船头,并将其推入江中,又逼迫李氏委身于他的详细过程;而《元曲选》本仅由陈虎上场时一句回溯加以带过。再有一处是赵兴孙后来的身份。脉望馆钞本第四折中,赵兴孙再次出现时自述,他当日半途杀死押解者,此后便做起了山贼。到了《元曲选》本,赵兴孙被押解之后,遇了伯乐,立了抓贼之功,竟成了巡检!前者的设置与张员外曲文中“打劫”、“路过你山川”等语甚为吻合,后者虽在白中交代原委强为之说,曲文中又加入“将军”一词,但仍有“夺”、“您山前”之类字样,说白中卒子还伸手要“人事”,终究还是抵牾不合。

艺人之所以能够做出如此不同的敷衍,正是因为四套曲所规定的只是有限的几个情节点与叙事情境,艺人完全可以在不脱离本事的情况之下自由发挥。其他如《盆儿鬼》、《遇上皇》、《疏者下船》、《看钱奴》、《张生煮海》、《竹叶舟》、《两世姻缘》、《桃花女》等,皆有不同版本之人物、整体情节或局部情节明显不同的情形。这些差异都是在曲所规定的区域之外,艺人自由敷衍的表现。

二、表演套路的因袭

杂剧艺人在文人套曲框架内发挥主观能动性敷衍故事的同时,也会将长期浸染其中的表演传统纳入进去,这往往表现为一些陈陈相因的套路化、程式性设置。这些套路大到剧情套路,小到言语套路,在元剧里比比皆是。

元剧中多穷书生发迹变泰题材,其剧情套路一般是某亲友或岳丈用激将之法,表面蔑视侮辱,暗中托人资助,及至书生考试中榜得官,不肯认亲,相关人士出来道破真

相,彼此和好。如《王粲登楼》里蔡邕之于王粲,《冻苏秦》张仪之于苏秦,《举案齐眉》里孟从叔之于梁鸿,《破窑记》里刘员外之于吕蒙正,《渔樵记》里刘二公之于朱买臣,《裴度还带》里王荣之于裴度,《谢天香》里钱大尹之于柳永,皆是如此。再如秀才恋歌妓题材,常是男女一见钟情,老鸨从中作梗,歌妓执意从良,资助秀才赴考,最后加官完姻。《曲江池》中郑元和、李亚仙如此,《云窗梦》中张均卿与郑月莲亦是如此。其他题材也都不同程度各有其套路。

元剧剧末常有“下断”一节,这也是出自艺人的一种情节套路。所谓下断,指的是一剧结束时,由某位官员或代表圣意的使者上场宣读断词。此断词是本剧剧情之总括,同时惩恶扬善。如《薛仁贵》剧,此剧套曲与故事情节俱已完毕之后,进入下断环节:

[外扮府尹领祇从人上云]老夫姓李名志,字国用,官拜府尹之职。奉圣人的命,敕赐势剑金牌,着老夫遍行天下,专理衙冤负屈不平之事。今有金狮子张员外,被贼徒陈虎图财陷害。是老夫体察真实,奏过圣人,今日亲身到此,判断这椿公案。闻知都在金沙院里,可早来到也。张义,装香来。您一行望阙跪者,听老夫下断。[词云]

奉敕旨采访风传,为平民雪枉申冤。张员外合家欢乐,李玉娥重整姻缘。

将陈虎碎尸万段,梟首级号令衙前。李府尹今朝判断,拜皇恩厚地高天。^①

这位李氏府尹在整个剧中从未出现,单为下此断词而上场。皇帝命一个府尹持令剑金牌,宣读圣断一事怕也是莫须有。艺人增这一模式性环节,其用意应该是在一剧之末向观众提撮剧情,加深印象,同时阐明善恶报应,做到故事、情理皆完美收场。

至于其他片段性情节套式,艺人惯用的更是随处可见。在此仅举与“三”相关的几个有趣例子。在包公戏中,魂子诉冤,因门神户尉阻挡,不得入内;包公以引带人说谎而加以责罚,如此三次,魂子方得入内。《生金阁》、《盆儿鬼》、《神奴儿》等剧中都有此一节。再如,亲戚故旧相认,一方不知另一方是人是鬼,试验之法通常是:一方说“你若是人阿,我叫你三声,你一声高一声;你若是鬼阿,我叫你三声,你一声低似一声。”对方说“你叫,我答应。”前两声,一声高一声,那人喜道“是人!是人!”;至第三声,对方偏生赌口气,“做低应科”,那人惊呼“有鬼也!”^②如此一番之后才正色转入正题,彼此相认,互诉原委。《合汗衫》、《桃花女》、《罗李郎》、《货郎担》等剧皆是。又如,某人临别出门,有事嘱咐别人,必出入三次,方得真正出门。如《谢天香》剧中,柳永赴将去京师赴考,

① [明]臧懋循:《元曲选》(第一册),中华书局1958年版,第140页。

② [明]臧懋循:《元曲选》(第一册),中华书局1958年版,第138页。

临行前将爱妓谢天香托予故交钱大尹照顾,三次出门又三度回返,钱大尹问有何赐教,柳永反复交代“则是好觑谢氏”。此番行径令钱大尹非常鄙视。此处显然应为艺人敷衍,搏人观者一笑。《合汗衫》剧中也是,陈豹出门去考武举,其母李氏嘱咐他去寻亲,也是三番“陈豹,你回来”,嘱咐三次,陈豹才出得门去。^①其他类型片段很多,如某犯人被押解,一问缘由,便是:“长街市上,有一个年纪小的打那年纪老的,我一时间路见不平,将那年纪小的来一只拳打杀了。”受到的处罚均为:“被官司问做误伤人命,脊杖了六十,迭配沙门岛去。”^②《合汗衫》中的赵兴孙、《酷寒亭》中的宋杉、《还牢末》中的李得,均是如此;唯李得脊杖数目为八十,其余获罪缘由皆同,发配地点皆是沙门岛。^③类似套用片段,不烦尽列。

言语层面,艺人也有很多惯用的陈词套语。如元剧人物出场多有上场诗,不同剧中相似身份的人物,上场诗都相同或相近。得志官吏上场诗通常是:“龙楼凤阁九重城,新筑沙堤宰相行。我贵我荣君莫羨,十年前是一书生。”如《王粲登楼》(《元曲选》本)中的蔡邕、《金凤钗》中的殿头官、《醉写赤壁赋》中的秦少游、《射柳捶丸》中的文彦博、《荐福碑》中的范仲淹、《破窑记》(脉望馆抄本)中的寇准、《冻苏秦》中的张仪、《小尉迟》中的房玄龄、《玉镜台》中的王府尹等,皆是如此。

昏庸无能的官吏上场诗一般是:“官人清似水,外郎白如面。水面打一和,糊涂做一片。”如《遇上皇》中的府尹、《魔合罗》中的令史、《神奴儿》中的县官、《勘头巾》中的大尹等,俱是如此。

官吏如此,普通人物也有其上场套语。如有些钱财但难免奔忙的人,上场诗常是:“耕牛无宿草,仓鼠有余粮。万事分已定,浮生空自忙。”《看钱奴》中的贾员外家门馆先生陈德甫、《绯衣梦》中的富人王半州、《桃花女》中的买卖人石留住等。

辛苦经营的店家小二也有其上场诗:“买卖归来汗未消,上床犹自想来朝。为甚当家头先白,晓夜思量计万条。”《遇上皇》中的小二、《酷寒亭》中的张保、《合汗衫》中的小二等,皆用此套。其他如书生、军将、医士、媒人等出场也皆有套语。

这类上场套语的使用,可以使观众很快知道人物身份,对人物性情也有个合理的期待。但有时也会出现套语与剧中具体人物不合的情况,如《元曲选》本《合汗衫》第三折一长老上场诗竟为:“近寺人家不重僧,远来和尚好看经。莫道出家便受戒,那个猫儿不吃腥。”^④这位长老是相国寺主持,出场时间很短,仅做了为陈豹散斋济贫这一件

① [明]臧懋循:《元曲选》(第一册),中华书局1958年版,第129页。

② [明]臧懋循:《元曲选》(第一册),中华书局1958年版,第121页。

③ 元杂剧艺人对沙门岛似乎有种特殊的印象,也乐于使用。《张生煮海》一剧写到潮州人张生观海事,也提到石佛寺,但全剧自始至终未提沙门岛,剧终题目正名却为《石佛寺龙女听琴沙门岛张生煮海》,或纯为文字对仗而利用“沙门岛”。

④ [明]臧懋循:《元曲选》(第一册),中华书局1958年版,第129页。

事,并未有诗中那般怨气与不合清规戒律的举动。脉望馆钞本就没有使用此套,而是用了另一首僧人常用的出场诗:“涧水煎茶烧竹枝,袈裟零落任风吹。看经只在明窗下,花落花开总不知。”^①此首便不会引起观众与人物不合的性情定位与剧情期待。

除上场诗外,特定情境场合,也有些例用的套语。如某人出门长行,送行之人常有一句:“眼观旌捷旗,耳听好消息。”《曲江池》中郑元和赴考,李亚仙送别,《合汗衫》中陈豹赴考,李氏送别,《桃花女》中石增福出门做买卖,石母送别,皆用此语。再比如,一人提议,对方不依,此人情急之下常有一句:“我就着这压衣服的刀子,觅个死处。”^②《合汗衫》中张孝友执意去东岳庙祈子,遇其父力阻,便是这样说来。《曲江池》中李亚仙劝郑元和与其父和好,若他不允,“不若就压衣的裙刀,寻个自尽处吧。”^③略婉转文雅些,大体相似。

除这些短的陈言套语外,元剧中还有许多较长的相对独立的念白段子,也是艺人在长期表演中口传心授积累而来。周密(1232—1298)《武林旧事》(卷十)记载了宋官本杂剧段数二百八十本,陶宗仪(1329—1412)《辍耕录》记载了金院本名目六百九十种。这些说明在戏剧意义上较为成熟的元杂剧形成之前,宋金时代的戏剧、说唱表演之中,就已积累了相当多的独立段子。这些段子作为艺人的储备资源,在元剧中仍有广泛插用。如《辍耕录·院本名目》“打略拴搐”类下“先生(金人称道士为先生)家门”中有《清闲真道本》段子,这一段子在李文蔚《张子房圯桥进履》剧乔仙化身道士所说的白中就有使用:

……等的天色将次晚,躲在人家灶火边。若是无人撞入去,偷了东西一道烟。盗了这家十匹布,拿了那家五斤棉。为甚贫道好做贼?皆因也有祖师传。施主若来请打醮,清心洁净更诚坚。未曾看经要吃肉,吃的饱了肚儿圆。平生要吃好狗肉,吃了狗肉念真言。不想撞着巡军过,说我破斋犯戒坏醮筵。众人将我拿个住,背绑绳缚都向前。见我不走着棍打,嘴头上打了七八拳。拿在厅前见官府,连忙跪膝在阶前。大人着我说词因,道我败坏风俗罪名愆。背上打到二百棍,眉毛上打了七八千。大人心里犹不足,再着这厮顶城砖。被我宁心打一坐,无语悲悲大笑喧。我这般喜喜孜孜无欢悦,呷呷大笑无语言。众人齐声皆都赞,两边闲人一发言。道我是个清闲真道本,说我是个无忧无虑的散神仙。^④(脉望馆抄本)

① 《古本戏曲丛刊四集》,《脉望馆钞本古今杂剧》(一九),古本戏曲丛刊编辑委员会影印北京图书馆藏本,第3页。

② [明]臧懋循:《元曲选》(第一册),中华书局1958年版,第126页。

③ [明]臧懋循:《元曲选》(第一册),中华书局1958年版,第275页。

④ 《古本戏曲丛刊四集》,《脉望馆钞本古今杂剧》(一五),古本戏曲丛刊编辑委员会影印北京图书馆藏本,第3页。

另如“卒子家门”类下《针儿线》一段，亦见于无名氏《飞刀对箭》剧，此剧第二折张士贵（净扮）上场时念道：

自小从来为军健，四大神州都走遍。当日个将军和我奈相持，不曾打话就征战。我使的是方天画杆戟，那厮使的是双刀剑，两个不曾交过马，把我左臂厢砍了一大片，着我慌忙下的马，荷包里取出针和线，我使双线缝个住，上的马去又征战。那厮使的是大杆刀，我使的是雀画弓带过雕翎箭，两个不曾交过马，把我右臂厢砍了一大片。被我慌忙下的马，荷包里取出针和线，着我使双线缝个住，上的马去又征战。那厮使的是簸箕大小开山斧，我可轮的是双刀剑，我两个不曾交过马，把我连人带马劈两半。着我慌忙跳下马，我荷包里又取出针和线，着我双线缝个住，上的马去又征战。那里战到数十合，把我浑身上下都缝便。那个将军不喝彩，那个把我不谈羨，说我厮杀全不济，嗨，道我使的一把儿好针线。^①（脉望馆抄本）

另外如《百花亭》杂剧王焕扮水果贩上场所念“果子名”、《降桑椹》第二折中太医和糊涂虫斗嘴时的“双斗医”等，都是从宋金杂剧而来的独立表演段子。戏剧史家胡忌先生《宋金杂剧考》^②对此类独立表演段子有更多考证。这类表演片段，都应视为杂剧艺人对其前代表演的继承，这些表演在艺术具有相对独立性，只要遇到相似的戏剧情境或人物，都是可以临时插用的。

三、剧场效果的追求

杂剧艺人在文人套曲框架基础上敷衍故事时，也自然会有剧场效果的追求，有时出于活跃场上气氛的考虑，甚至完全不顾剧作自身的逻辑和人物性格。如《合汗衫》一剧中张员外老夫妻俩历经磨难，先是儿子离去，继而失火家败，十八年流落街头，乞讨为生，尝尽饥寒，受尽冷脸，境遇实在悲惨。剧情如此，但艺人在台上不能一味严肃、低沉，于是我们会看到一些滑稽调笑的段落穿插其中。一处可称是“互推叫化”。此剧第三折，二人又在街上行乞，突然发生这样一段：

[云]婆婆。[卜儿云]老的，你叫我怎么的。[正末云]我叫了这一日街，我可乏了也，你替我叫些儿。[卜儿云]你着谁叫街？[正末云]我着你叫街。
[卜儿云]你着我叫街，倒不识羞。我好歹也是财主人家女儿，着我如今叫街。

① 《古本戏曲丛刊四集》，《脉望馆钞本古今杂剧》（二八），古本戏曲丛刊编辑委员会影印北京图书馆藏本，第9—10页。

② 胡忌：《宋金杂剧考》，中华书局2008年版。

我也曾吃好的，穿好的。我也曾车儿上来，轿儿上去。谁不知我是金狮子张员外的浑家。如今可着我叫街，我不叫。〔正末云〕你道甚么哩？〔卜儿云〕我不叫。〔正末云〕你道你是好人家儿，好人家女，也曾那车儿上来，轿儿上去，那里会叫那街？偏我不是金狮子张员外，我是胎胞儿里叫化来？赤紧的咱手里无钱那。我要你叫。〔卜儿云〕我不叫！我不叫！〔正末云〕我要你叫！要你叫！〔卜儿云〕我不叫！我不叫！〔正末云〕你也不叫，我也不叫，饿他娘那老弟子。〔卜儿做悲科〕〔正末云〕婆婆，你也说的是，你是那好人家儿，好人家女，你那里会叫那街。罢！罢！罢！我与你叫。〔卜儿云〕你是叫咱。〔正末云〕哎哟！可怜见俺被天火烧了家缘家计，无靠无捱，长街市上，有那等舍贫的叫化些儿波。^①

行乞十数年，此处老员外貌似第一次向老伴求助，老伴也似乎还保留着太久之前的矜持，二人互相推诿，口吻竟似孩童争吵。将这些理解为艺人调剂场上气氛，显然比强行将其纳入叙事逻辑更加合理。

类似的还有一处，姑且称之为“卜儿逗笑”。仍是此剧第三折，陈豹做官后在相国寺散斋济贫，老夫妇赶去乞食。因为去时已晚，斋食已散尽，陈豹将自己的斋饭让与他们。饭后老员外让老妇去隔壁谢恩，老妇意外发现此官人长相竟与其子张孝友一模一样，于是老妇回转来，与老员外之间有如下一段对白：

〔卜儿云〕老的也，也喜欢咱。〔正末云〕什么那，婆婆？〔卜儿云〕你笑一个。〔正末云〕我笑什么？〔卜儿云〕你笑。〔正末云〕哦，我笑。〔做笑科〕〔卜儿云〕你大笑。〔正末做大笑科〕〔卜儿云〕你也是个傻老弟子孩儿，如今咱那张孝友孩儿有了也。……^②

丧子十八年，突遇一人酷似儿子，喜悦之情可以理解。但如此不急道出缘由，而是先几次三番逗笑，不论在老翁还是老妇立场，都着实不近情理，况且是否其子还尚远未确定。这也只能理解为艺人插科打诨的习惯使然。

再如《单刀会》一剧，第二折鲁肃专访司马徽，求其赴宴做陪客，说服关羽让荆州，司马徽一通说教之后，断然拒绝。不料此折套曲唱完之后，又有如下一段：

〔道童云〕鲁子敬，你愚眉肉眼不识贫道。你要索取荆州，不来问我？关云长

① [明]臧懋循：《元曲选》（第一册），中华书局1958年版，第130页。

② [明]臧懋循：《元曲选》（第一册），中华书局1958年版，第132页。

是我酒肉朋友，我交他两只手送与你那荆州来。〔鲁云〕道童，你师父不去，你去走一遭去罢。〔童云〕我下山赴会，走一遭去，我着老关两手送你那荆州。

接着竟还唱了一曲：

【隔尾】我则待拖条藜杖家家走，着对麻鞋处处游。〔云〕我这一去，〔唱〕恼犯云长歹事头，周仓哥哥快争斗，轮起刀来劈破了头，唬的我恰便似缩了头的乌龟则向那汴河里走。^①

按，此【隔尾】曲与前面的套曲不同韵。区区道童，与鲁肃说话时如此倨傲，更声称关羽是其酒肉朋友，他一出马，关羽必拱手让荆州，鲁肃当真还请他下山；转而曲中态度又大变，自行道出恼犯了关羽下场之悲惨与逃窜之狼狈。此节纯属艺人附加之无厘头段落，仅为搏观者一乐。

综上，艺人在曲家所制套曲的既定框架下，依据与曲家、观众共享的故事本事，补全宾白，建构剧情，敷衍叙事，成为一部完整的可以诉诸场上的元杂剧。这一过程中，艺人之敷衍与曲家之制作之间，有相生相成，亦有张力甚至矛盾；艺人将其长久授受的表演套式，以及对剧场效果的有意追求都纳入其中，造成了元杂剧多元构成的独特风景。厘清相关成分出自何人之手，源于何种传统，比之于将元杂剧视为作家独立完成的均一文本，要切近、合理得多。

[作者单位：中国传媒大学南广学院]

① 隋树森：《元曲选外编》（第一册），中华书局1959年版，第64页。

元代南戏中支鱼通押现象探究

刘云憬 彭再新

摘要:通过考察包括《小孙屠》等在内的8本南戏戏文用韵里面的324例支鱼通押韵例,分析阴入通押韵例中支微组与鱼模组入声的交叉混同以及阴声韵的通押规律,试图从现代吴语以及晋语的角度探讨支鱼通押的方言基础。

关键词:元代 南戏用韵 支鱼通押 吴语 晋语

元代出现的能与前代的诗词分庭抗礼的艺术形式是杂剧和散曲,但是它们最初主要流行于北方地区,中后期以后才慢慢地扩大影响,蔓延至南方。而在南方地区,自南宋以来一直流传的是南方自己独有的戏剧形式,它们在北宋末年形成拥有不同声腔的新剧种,因与北曲杂剧相对,故称南戏。南戏是12世纪30年代至14世纪60年代,即北宋末到元末明初,在中国的南方流行起来的戏曲艺术,故称宋元南戏,又称南曲戏文、戏文。这里我们讨论的南戏用韵主要是元代的南戏。

南戏由“流行于宫廷和民间的杂剧、唱赚、词、歌舞戏、南方民间乐曲等综合发展而来”^①,大约在12世纪20年代由温州一带的艺人创立,12世纪90年代流传到南宋都城临安,并盛行于今浙江、福建沿海。在元灭南宋以后,杂剧随着北方的政治、军事实力传入南方,其新鲜的内容和精练的形式远胜过南戏,因此南戏一度衰微。到了元末,南戏在同杂剧接触过程中汲取它的营养成分不断丰富自己,逐渐显示出它的优越性,重新趋于兴盛,产生了高明、施惠等著名作家,创作出了《琵琶记》、《拜月亭》等著名作品,为明清以来的传奇戏奠定了基础。

我们考察了张月中《全元曲》^②收录的包括萧德祥《小孙屠》、柯丹邱《荆钗记》、施惠《幽闺记》、刘唐卿《白兔记》、徐仲由《杀狗记》、高明《琵琶记》和无名氏《张协状元》、《宦门子弟错立身》在内的8本戏文,参照徐沁君校《新校元刊杂剧三十种》^③等对这8本戏文进行了校勘,参照俞为民、孙蓉蓉《南曲九宫正始》^④对南戏的曲谱进行了检校,

① 郭英德、过常宝:《中国古代文学史》下,四川人民出版社2003年版,第260页。

② 张月中主编:《全元曲》,中州古籍出版社1996年版。

③ 徐沁君校:《新校元刊杂剧三十种》,中华书局1980年版。

④ 俞为民、孙蓉蓉编:《南曲九宫正始》,《历代曲话汇编》清代卷,黄山书社2008年版。

参照俞为民《曲调句式研究》、武烨卿《从〈南曲九宫正始〉看元代南戏曲韵的特点》^①和《南曲曲牌韵位(韵例)的基本结构》^②对曲韵字进行了判定。尽管有南戏曲谱参校,我们在判断南戏曲韵字的时候还是遇到了困难。因为曲辞可以添加衬字,且比较随意;同时因为南北曲的不同,很多的曲牌只有南曲有,北曲没有,还有很多的曲牌我们查阅不到,因此在判断曲韵字的时候只能参照相同的曲牌进行辅助判定。但是有些曲牌在《南曲九宫正始》中没有,在戏文中也没有别的用例,比如《排歌》、《鹅鸭满渡船》、《江头送别》等,那么我们只能依据常识进行判断了。在判定曲韵字的过程中,我们力求准确,希望能够避免一些错误判断的发生。

我们考察了8本戏文全部的2056个韵段,以《中原音韵》、《古今韵会举要》和《蒙古字韵》所代表的韵系为参照系,依照《中原音韵》的韵部名称,考察了南曲戏文的韵部系统,得到了11个韵部,其中阴声韵6部:歌麻部、车遮部、支鱼部、萧豪部、皆来部、尤侯部;阳声韵5部:先廉部、寒咸部、侵庚部、江阳部、东钟部。与《中原音韵》相比,南曲戏文所反映的韵部系统最大的特点之一就是支微组与鱼模组的大量通押(讨论的时候,支微、鱼模我们称之为组,合并以后才称之为部),这里我们按照前人的惯例称之为支鱼通押。“支”这里指的是《中原音韵》的支思和齐微两部,包括中古的之支脂微齐祭废几韵和泰韵的合口字等,同时包括派入其中的职德缉质锡昔陌等入声韵;“鱼”指的是《中原音韵》的鱼模部,当然也包括了派入的入声屋烛沃术物等韵。

一、支微组、鱼模组入声的消变

在讨论支鱼通押之前我们先来讨论一下两组入声的问题,以便后面问题的讨论。

支微组共入韵715例,其中阴声韵独用469例,阴入通押232例,押入声韵14例。

支微组押入声韵的入声韵字(押入声韵和阴入通押两种押韵形式都包括齐微与鱼模组、车遮部、歌戈部以及皆来部等韵部的混用韵例,图表中括号中的数字是在押入声韵和阴入通押中同一入声韵出现的相同字数,下同)(表1)

昔	迹、尺、刺、席、惜、碧、石、驿、适、役 10(7)
锡	的、敌、觅、历、绩、壁、戚、激 8(6)
职	息、力、忆、侧、职、逼、食、织、侧、敕、域 11(5)
质	日、逸、溢 3(1)

① 武烨卿:《从〈南曲九宫正始〉看元代南戏曲韵的特点》,《语言科学》2011年第5期。

② 武烨卿:《南曲曲牌韵位(韵例)的基本结构》,《长安学刊》2013年第2期。

续 表

德	得、翼、惑、德 4(2)
缉	及 1(1)
陌	拆、窄、魄、柏、白、陌、客 7(2)
麦	隔、麦、厄、

支微组中阴入混用中的入声韵字(表 2)

昔	迹、席、惜、尺、驿、只(鸟)、赤、易、僻、掷、夕、尺、籍、役、益、石、跖、积 18(7)
锡	的、滴、戚、敌、觅、嘶、溺、寂、笛、历、壁 11(6)
职	息、识、逼、忆、食、翼、直、职、色、极、织 11(5)
质	实、日、室、质、迄、密、吉、疾、匹、毕、密、失、吃、漆、蜜 15(1)
缉	级、湿、习、及、急、拾、执、揖 8(1)
陌	窄、赫、戟、拆、栢、隙、剧 7(2)
德	得、贼、北、德、黑 5(1)
药	却

从上面的统计数据我们可以知道,在支微组的所有韵例中,押入声韵的韵例只有 14 个,而阴入混用的韵例则达到了 232 个,从数量上来说阴入混用韵例远远超过了押入声韵的韵例,从宏观上来说押入声韵的韵例占了相对很小的比例,这从一个侧面也可以显示出入声的消变。

从微观上来说,通过对上面两个表格的比较我们可以看到,虽然支微组押入声韵和阴入混用韵例中涉及的入声韵部都是 8 个,但是涉及的韵字个数却有很大的差别:

昔韵字在支微组押入声韵的韵例中出现了 10 个,在支微组阴入混用韵例中则出现了 18 个,其中 7 个人声字在两种形式的韵例中都出现了。

锡韵字在支微组押入声韵的韵例中出现了 8 个,在阴入混用韵例中则出现 11 个,其中 6 个在两种形式的韵例中都出现了。

职韵字在支微组的押入声韵的韵例中出现了 11 个,在阴入混用韵例中同样出现了 11 个,其中 5 个在两种形式的韵例中都出现了。

陌韵字在支微组押入声韵的韵例中出现了 7 个,在支微组的阴入混用韵例中同样出现了 7 个,其中 2 个在两种形式的韵例中都出现了。

德韵字在支微组押入声韵的韵例中出现了 4 个,在阴入混用韵例中出现了 5 个,其中 2 个在两种形式的韵例中都出现了。质韵字在支微组押入声韵的韵例中出现了 3 个,在阴入混用韵例中则出现了 15 个,其中 1 个在两种形式的韵例中都出现了。缉

韵字在支微组入声独用的韵例中出现了 1 个,在支微组的阴入混用韵例中出现 8 个,其中 1 个在两种形式的韵例中都出现了。这两个入声韵的表现比较特别,它们在阴入混用中出现的韵字远比入声独押出现的韵字要多,而且在入声独押韵例中出现的韵字也只有少数在阴入混用的韵例中同时出现。另外麦韵字在支微组的阴入混用中没有出现,迄药韵字在支微组入声独用的韵例中没有出现。

通过对上面两个表格的对比我们还可以看出,在支微组阴入通押韵例中出现的入声韵字和在押入声韵的韵例中出现的入声韵字涉及的韵部范围差不多,但涉及的入声韵字存在着较大差别。在阴入混用韵例中出现入声韵字 76 个,而押入声韵的韵例中则只出现了 48 个,而且在押入声韵的韵例中出现的入声韵字很多在阴入混用韵例中都出现了,我们认为在支微组中入声已经大多可以和阴声混用,独立的入声韵已经不存在了。因此,我们把昔锡职质缉陌德等几个在支微组的阴入混用中出现较多的入声韵部和阴声韵合并在一起,成立支微组。

鱼模组出现 453 例,其中阴声独用 46 例,阴入通押 61 例,押入声韵 17 例,与支微组通押 324 例,还有 5 例是与别的韵部混用。与支微组通押的 324 例中,没有押入声韵的韵例出现,224 例是阴声韵的通押,100 例是阴入韵例,82 例支微入声押入阴声韵,18 例鱼模入声押入阴声韵,而且阴入混用的韵例中大多是在阴声韵中混入一两个人声韵的形式。

把鱼模组押入声韵韵例中的入声韵字和阴入混用韵例中的入声韵字进行汇总,我们得到下面的两个表格:

鱼模组入声独用韵例中的入声韵字(表 3)

屋	蹙、屋、穀、哭、禄、木、目、肉、福、腹、谷、𪔐、速、沐、蠹、淑、卜、独、逐、碌、宿、睦、覆、肃、簇、轴、郁、祝 28(16)
烛	足、烛、玉、束、绿、褥、欲、属、促、醑、曲、续 12(7)
物	物 1(1)
沃	毒、笃 2(2)
药	削、

从上表我们可以看出,押入声韵的韵例中涉及的屋烛沃韵字较多,而物药三韵只有 1 字押入。

鱼模组阴入混用韵例中的入声韵字(包括与支微组以及别的韵部混用中的入声韵字)(表 4)

屋	戮、蹙、屋、哭、竹、禄、木、目、粥、熟、读、福、腹、复、速、沐、逐、碌、宿、睦、覆、斛、族、宿、聚、漉、伏、夙、桡、簇 31(16)
烛	足、辱、俗、玉、绿、褥、欲、属、曲、触、嘱 11(7)
物	屈、物 2(1)
沃	毒、簌、鹄 3、笃 1 4(2)
铎	薄
药	缚

在《中原音韵》中并入鱼模部的入声韵主要有屋沃烛物术没几韵。从上表我们可以看出,在元代南戏中押入鱼模组的人声韵主要有屋烛物沃铎药几韵,其中屋烛物沃押入的字较多,而押入的铎药韵字只有 1 个。

综合上面两表我们可以看出:屋韵在入声独用的韵例中共出现 28 字,在阴入混用的韵例中共出现 31 字,其中 16 字在阴入混用和入声独用的韵例中都出现了。

烛韵入声独用的韵例中共出现 12 字,在阴入混用的韵例中共出现 11 字,其中 7 字在阴入混用和入声独用的韵例中都出现了。

另外物韵入声独用的韵例中共出现 1 字,在阴入混用的韵例中共出现 2 字,其中 1 字在阴入混用和入声独用的韵例中都出现了。沃韵入声独用的韵例中共出现 2 字,在阴入混用的韵例中共出现 5 字,其中 2 字在阴入混用和入声独用的韵例中都出现了。

入声韵独用韵例中的入声韵字入韵频率(表 5)

屋	蹙 2、屋 1、穀 1、哭 1、禄 3、木 2、目 2、肉 1、福 6、腹 1、谷 11、腭 1、速 3、沐 1、蠹 1、淑 1、卜 1、独 2、逐 2、碌 1、宿 1、睦 2、覆 3、肃 1、簇 1、轴 1、郁 1、祝 2 28(16)
烛	足 5、烛 3、玉 5、束 2、绿 6、褥 1、欲 2、属 1、促 1、(西录 1)曲 1、续 1、俗 1 12(7)
物	物 1(1)
沃	毒 1、笃 1 2(2)
铎	乐 1

阴入混用韵例中入声字的入韵频率(表 6)

屋	戮 1、蹙 1、屋 6、哭 1、竹 1、禄 5、木、目 2、粥 1、熟 1、读 2、福 5、腹 2、复 1、速 1、沐 1、逐 1、碌 1、宿 1、睦 1、覆 9、斛 1、族 1、宿 3、聚 1、漉 1、伏 2、夙 1、桡 1、服 1、簇 1 穀 1 31(16)
烛	足 7、辱 2、俗 6、玉 1、绿 4、褥、欲 2、属 3、曲 3、触 1、嘱 1 11(7)
物	屈 1、物 2 2(1)
沃	毒 2、簌 1、鹄 1、笃 1、斛 1 5(2)

续 表

铎	薄 1
药	缚 1、削 1

对比上面的表格我们可以确定,屋烛物沃几韵在阴入混押的韵例中出现 52 字,比在押入声韵的韵例中出现的 44 字数相对要多,出现频率也相对较高,所以我们认为在元代南戏韵系中屋烛物沃几韵已经失去了它们的独立性,大多可以和阴声韵混用,因此我们把屋烛物沃四韵并入鱼模组,押入的别的人声韵我们则看作特殊用韵。

二、支鱼通押及其语音分析

支微组和鱼模组入声的消变为我们讨论它们的关系带来了方便,我们可以把两部的入声和阴声放在一起来讨论。

在元代南戏中,支微组出现 716 例,鱼模组出现 453 例,两组通押 324 例。鱼模组独用 129 例,在两部所有的韵例中占 15.3%,而与支微组通押韵例占 38.3%,合用的比例远高于独用的比例,所以我们可以把鱼模组并入支微组,成立支鱼部。但是两部合为一部是否就意味着读音的完全等同呢?下面我们就来讨论一下支鱼部的内部情况。

支微组与鱼模组出现了很多通押韵例,它们的通押除了阴声韵之间的通押,就是阴入混用的韵例,没有支微组入声与鱼模组入声混用的韵例。在阴入混用的韵例中,支微组入声混入支微组、鱼模组阴声的韵例以 82.7%的比例占绝对的优势,而鱼模组入声混入支微组、鱼模组阴声的韵例则只占 17.3%。

支微组与鱼模组混用中出现的支微组入声韵字(表 7)

昔	席、夕、尺、迹、惜、役、籍、益、石、役、跖、积 12(5)
锡	的、敌、壁、滴、觅、历、笛 7(7)
职	息、识、逼、忆、食、翼、极 7(6)
质	实、日、室、质、吉、密、疾、蜜 8(7)
缉	习、急、拾、揖 4(3)
德	得、贼、德、黑 4(3)
陌	戟、剧 2(1)

支微组中押入声韵和阴入混用韵例中的人声韵字(表 8)

昔	迹、惜、席、夕、尺、役、驿、隻、赤、易、僻、掷、刺、碧、石、适 16(5)
锡	的、敌、壁、滴、觅、历、笛、呖、溺、寂、绩、激、戚 13(7)

续 表

职	息、识、逼、忆、食、翼、直、职、色、力、侧、织、敕、域 14(6)
质	实、日、室、质、吉、密、疾、匹、毕、失、吃、漆、逸、溢、讫 15(7)
缉	级、湿、及、执、习、急、拾 7(3)
陌	戟、窄、赫、拆、栢、隙、魄、柏、白、陌、客 11(1)
德	得、贼、德、翼、北、惑 6(3)
药	却
麦	隔、麦、厄、策

支微组与鱼模组的阴入混用中出现昔韵字 12 个,支微组阴入混用的韵例中出现 11 个,其中“迹、惜、席、夕、尺”这 5 字在两种形式的韵例中都出现了。“籍、役、益、石、役、跖、积”只出现在了支微、鱼模的阴入混用韵例中,“驿、隻、赤、易、僻、掷、刺、碧、石、适”则只出现在了支微组的押入声韵和阴入混用的韵例中。

支微组与鱼模组的阴入混用中出现锡韵字 7 个,支微组押入声韵和阴入混用韵例中涉及的锡韵字出现 11 个,其中“的、敌、壁、滴、觅、历、笛”7 个在两种形式的韵例中都出现了。而“咧、溺、寂、绩、激、戚”等字则只出现在了支微组入声和阴入混用韵例中。

支微组与鱼模组的阴入混用中职韵字出现了 7 个,支微组押入声和阴入混用韵例中出现了 9 个,其中“息、识、逼、忆、食、翼”6 个在两种形式的韵例中都出现了。而“极”只出现在了支微鱼模的阴入混用中,“直、职、色、力、侧、织、敕、域”则只出现在了支微组的押入声和阴入混用韵例中。

支微组与鱼模组的阴入混用中的质韵字出现了 8 个,支微组押入声和阴入混用韵例中出现了 15 个,其中“实、日、室、质、吉、密、疾”7 个在两种形式的韵例中都出现了。“蜜”只在支微组与鱼模组阴入混用韵例中出现了,而“匹、毕、失、吃、漆、逸、溢、讫”则只出现在了支微组的押入声和阴入混用韵例中。

与鱼模组的阴入混用中的辑韵字出现了 4 个,支微组阴入混用韵例中出现 7 个,其中“习、急、拾”3 个在两种形式的韵例中都出现了。“揖”只在支微组与鱼模组阴入混用韵例中出现了,“级、湿、及、执”则只出现在了支微组押入声和阴入混用韵例中。

与鱼模组的阴入混用中出现的陌韵字有 2 个,支微组阴入混用韵例中出现 6 个,其中“戟”1 个在两种形式的韵例中都出现了。“剧”只在支微组与鱼模组阴入混用韵例中出现了,“窄、赫、拆、栢、隙、魄、柏、白、陌、客”则只出现在了支微组的押入声和阴入混用韵例中。

与鱼模组的阴入混用中出现的德韵字有 4 个,支微组中涉及的韵例中出现 4 个,其中“得、贼、德”3 个在两种形式的韵例中都出现了。“黑”只在支微组与鱼模组阴入

混用韵例中出现了,“翼、北、惑”则只出现在了支微组的押入声和阴入混用韵例中。

药韵“却”字在支微组中涉及阴入混用的支微入声中出现了,在与鱼模组的阴入混用中没有出现。

从上面的分析中我们可以知道,支微组中押入声韵和阴入混用韵例中涉及的人声韵部昔锡职质辑德陌药几个入声韵中,7个主要的人声韵部昔锡职质辑德陌在支微鱼模的混用韵例中都出现了;很多字在支微组的阴入混用和支微与鱼模组的阴入混用中都出现了,有的则只出现在了支微组押入声韵和阴入混用的韵例中,有的则只出现在了支微组与鱼模组的阴入混用韵例中。这说明在元代南戏用韵中,在《中原音韵》中派入齐微部的人声韵部昔锡职质辑德陌等韵在押入支微组和鱼模组的时候进行了分流,大部分派入了支微组,小部分则与鱼模组混同。

与支微组混押的鱼模组的人声韵字(表 9)

屋	木、粥、肉、服、覆、卜、读、福
烛	俗、曲
物	屈
沃	毒
术	出
没	骨
陌	剧

鱼模组中押入声韵和阴入混用韵例中的人声韵字(表 10)

屋	戮、蹙、屋、哭、竹、禄、木、目、粥、熟、读、福、腹、复、速、沐、逐、碌、宿、睦、覆、斛、族、宿、聚、漉、伏、夙、榘、穀、簇、肉、六、谷、腠、矗、淑、独、肃、轴、郁、祝
烛	足、辱、俗、玉、绿、褥、欲、属、曲、触、嘱、狱、烛、续、束、促、醑
物	屈、物
沃	毒、簌、鹄
铎	薄
药	缚、削

通过比较上表我们可以看出,与支微组混押的属于鱼模组的人声韵字中,屋韵字有 6 个在鱼模组押入声韵和阴入混押韵例中也出现了,“服、卜”没有出现;烛韵 2 字全部出现了;物韵“屈”字,沃韵“毒”字全部都出现了。与支微组混押的属于鱼模组的人声韵字中术韵“出”、没韵“骨”、陌韵“剧”在鱼模组的押入声韵和阴入混用的韵例中没有出现,其中“出、骨”在《中原音韵》中属于鱼模组,而“剧”《中原音韵》则属于齐微部。

从上面的表格和分析我们可以做出这样的判断,在元代南戏鱼模组的韵例中涉及

的《中原音韵》中属于鱼模组的入声韵字，与支微组有混押，与鱼模组也有混押，它们大部分派入了鱼模组，小部分则混同了支微组。

支鱼部的入声分派说明，支微组入声与鱼模组入声互相都和对方一部分混同，形成一种相互交叉的态势。

支微组与鱼模组除了入声的交叉混同，也有大量阴声韵之间的通押。因为支微组鱼模组的入声都已经不存在了，所以在讨论支鱼通押的时候，我们也把派入的入声放在相应阴声韵里讨论。支鱼通押有主从通押也有等立通押，在考察的时候我们发现等立通押的押韵趋势和主从通押大体一致，所以支微组、鱼模组二组的等立通押、主从通押韵例中涉及的韵字我们同样放在一起讨论。

以押支微组为主，杂入鱼模组的字，共 252 例，以押鱼模组为主，杂入支微 49 例，等立通押 23 例。

以押支微组为主，杂入的鱼模组字以及出现次数（支鱼通押中鱼模组的入声字也在此列入，等立也列入）（表 11）

清	取 23、娶、趣、覷 2	溪	去 48、苦、区 2、躯、岖、墟、曲
日	乳、如 5、汝	见	顾 2、古、举 4、拘、句
疑	御、语 17、娱 2、误、遇	书	书 16、庶、舒、恕 4
以	舆、与 7、誉 3、榆 2、余	澄	住 9、除 4、躇、箸、厨
来	虑 8、闰 4、侣 3、旅、缕	章	珠、主 9、朱
泥(娘)	女 15、奴 2、怒	晓	吁 3、虚
心	婿 11、絮、宿	并	妇 2、负、步
群	衢 3、拒 3、惧、渠、剧	审	树
云	雨 3、羽、宇	明	母
昌	处 16、出 4	知	拄
非	夫付	邪	绪 4
从	聚 2	庄	阻
喻	与	帮	福
定	读		

涉及的主要是以下几组声纽的字以及这些字的出现次数：（表 12）

精组 9	取 23、娶、趣、覷 2 聚 2 婿 11、絮、宿、绪 4
庄组 1	阻
章组、日母 13	珠、主 9、朱、处 16、出 4、书 16、庶、舒、恕 4、乳、如 5、汝、树

续 表

见组 22	顾 2、古、举 4、拘、句、去 48、苦、区 2、躯、岖、墟、曲、衢 3、拒 3、惧、渠、剧、御、语 17、娱 2、误、遇
其他 28	舆、与 7、誉 3、榆 2、余、虑 8、闰 4、侣 3、旅、缕、雨 3、羽、宇、夫、付、与、读、住 9、除 4、踰、箸、厨、妇 2、负、步、母、拄、福

从上面的列表我们可以看出，与支微组通押的鱼模组主要集中在精组、章组、见组和日母，这几组的字占全部与支微组通押的鱼模组字的 60%。

以押鱼模组为主，杂入的支微组字以及出现次数（支鱼通押中支微组的入声字也在此列入，等立也列入）（表 13）

见	纪、几、妓、归 2、贵归、贵	精	子 4、紫 2、滋
云	闾为、矣	邪	辞 3、祀 2 席 2、夕
心	息	心	惜、思 2、死 3、赐 2、私
知	知 3	来	里 6、利、离 3、礼、俐
帮	沸、杯	泥	你、内
常	谁、睡	明	米、袂美 2
章	枝、支、之、旨	崇	事 4
匣	会 2	定	第、地
书	尸、水 2、识	生	史
清	此 2	从	慈、籍
晓	戏、喜、黑	澄	池、迟
并	婢、避	影	忆、意、益
溪	躯、弃	疑	义
日	日 2	昌	尺
端	的 8、得	帮	逼
船	食、实	以	役
定	敌 2		

涉及的主要是以下几组的字：（表 14）

精组 15	子 4、紫 2、滋、此 2、慈、籍、惜、思 2、死 3、赐 2、私、辞 3、祀 2、席 2、夕
庄组 2	事 4、史
章组、日母 13	枝、支、之、旨、尺、食、实、尸、水 2、识、日 2、谁、睡

续 表

见组 10	纪、几、妓、归 2、贵、归、贵、弃、义
其他 34	闹、为、矣、忆、意、益、知 3、沸、杯、会 2、婢、避、戏、喜、黑、的 8、得、敌 2、里 6、利、离 3、礼、俐、你、内、第、地、池 2、迟 2、米、袂、美 2 逼、役

从上面的表格我们可以看出,与鱼模组通押的支微组字,精组、章组、见组和日母的字稍微多一些。这几组的字占全部与鱼模组部通押的支微组字的 51.4%。

从对上面支鱼通押的考察我们发现,支鱼通押以鱼模押入支微为主,也有一小部分的支微组组押入鱼模,但不管是支微押入鱼模还是鱼模押入支微,都与这些字的声母有关,涉及的都是精、章、见三组字较多。

三、支鱼通押的语音性质

支鱼的大量通押甚至合并在《中原音韵》也就是北方通语中不见,那么只能是南方通语或者方言的反映。

南戏除了《张协状元》、《宦门子弟错立身》的作者无法考知以外,《小孙屠》作者萧德祥、《幽闺记》作者施惠是杭州人;《荆钗记》剧下注称作者为“吴门学究敬先书会柯丹邱”,因此我们知道《荆钗记》作者柯丹邱是苏州人;《杀狗记》作者徐仲由是浙江淳安人,《琵琶记》作者高明是浙江温州瑞安人,只有《白兔记》作者刘唐卿是山西人。杭州、苏州、淳安和温州都属于吴语区,只有刘唐卿是山西人,属于晋语区。而不管是吴语区还是晋语区,支鱼通押都是一种常见的方言现象。

钱毅《宋代江浙诗人中支鱼通押现象考察》^①中考察了宋代江浙的 93 位诗人的 250 例支鱼通押的韵例,认为宋代江浙诗人吴语区中支鱼通押应是其方言的反映,元代承接宋代而来,是宋代吴语区支鱼通押现象的遗存。其实这种现象在现代吴语区仍然存在。钱毅指出在上海、苏州、宁波、温州等地都存在着止摄知纽个别开口字和见、精、知纽及喻二合口字存在读成鱼模组的现象。而在现代江浙吴语中也存在鱼虞读同支脂之微的现象,尤其上海、湖州、汤溪等鱼模读支微现象严重。我们以上海话为代表来考察现代吴语中的支鱼通押现象。上海历史上一直属于苏州,上海话属于吴语太湖片,苏沪嘉小片,是北部吴语的重要代表。

〈—y〉:(15、16 两表均取自《上海吴语手册》)(表 15)^②

① 钱毅:《宋代江浙诗人中支鱼通押现象考察》,《语文研究》2011 年第 4 期。

② 因为吴语有浊音,用国际音标记音不是非常方便,《上海吴语手册》采用吴语拉丁注音方案,故下表采用的都是拉丁字母注音。

	平声		仄声
Tzy	之芝支吱枝肢榧知蜘蛛朱珠株蛛侏 茱猪猪住咨姿资滋兹孳锱龞髭剃(～ 进去)皮笛(黑～～)	Tzỹ	子仔紫籽嘴滓姊止址趾旨指纸至致志 识帜制挚置智主拄煮渚注炷驻蛀著 铸注
Tsy	嗤痴魑眇鸱咭吹差雌疵粢	Tsỹ	厕齿侈耻翅处杵此毗次刺鼠
Dzy	池弛弛持迟踟除锄厨橱蹢蹢瓷磁慈 糍渚	Dzỹ	鼓储褚士仕舐示柿事致治滞稚贮伫苙 住柱箸自字杼
Zy	匙蜎祠词辞如茹汝洳濡濡蠕时殊	Zỹ	乳氏市似侍恃视是逝誓嗜匙薯曙树竖 墅已祀寺嗣伺伺
Sy	尸师狮诗施书抒舒枢梳蔬疏输私司 丝鸢蛭思斯嘶嘶尿	Sỹ	赐史驶矢豕使始屎世试势暑黍戌恕庶 水死四驷泗肆

涉及的鱼模组字主要归属以下几组(表 16)

精组	
庄组	锄梳蔬黍戌恕庶输
章组、日母	朱珠株蛛侏茱猪主拄铸煮渚蛀拄鼠处杵蜎如茹汝洳濡濡蠕殊乳薯曙树竖墅书舒 枢疏暑
见组	
知组	猪住著除厨橱蹢蹢渚储褚贮伫苙柱住箸杼拄驻注
其他	抒

从上表我们可以看出,这些与之支脂韵字混用的鱼模组字多是鱼虞两韵字,而且涉及的声纽大都是知章庄三纽的字。这虽然与我们考察的元代南戏中支鱼通押中鱼模组字的归属声纽略有不同,但还是从一个方面向我们说明在现代吴语中支鱼混用仍然存在。

〈iu〉(〈ü〉):(表 17)(画线字是支微组字)

	平声		仄声
Liu	驴	Liü	吕侶铝闾桐旅膂屡缕虑滤
Niu	/	Niü	女
Gniu	虞隅娛	Gniü	语囿御寓馭
Tziu	/	Tziü	沮
Ciu	鱼车拘驹居据踞裾	Ciü	<u>鬼</u> 贵矩举榘句据踞踞锯
Tsiu	疽蛆趋	Tsiü	取娶趣覩
Chiu	<u>亏</u> 区驱軀岖祛墟	Chiü	龠

续 表

	平声		仄声
Siu	须需	Siû	/
Xiu	吁虚嘘墟	Xiû	许诩栩酗
Djiu	渠菓瞿衢	Djiû	巨跪柜苴拒炬距具俱惧颍
Dziu	/	Dziû	沮聚
Ziu	/	Ziû	序叙绪
Yu	围(~巾)于孟竽余鱼渔愚榆逾愉瑜 渝臾莠腴谕舆禹	Yû	与屿予宇羽雨庾芋吁裕预豫谕喻愈尉 蔚遇誉
Iu	迂淤瘀於(姓氏)	Iû	喂饩姬

从上表我们可以看出,支微组字混入鱼模组的现象在现代上海话中也仍然存在,但是“龟鬼贵亏跪柜围喂”均是合口字,其中“龟鬼贵亏跪柜”属于见纽,“围喂”属于喻母。钱毅《宋代江浙诗人中支鱼通押现象考察》指出在上海、苏州、宁波、温州等地都存在着止摄见、精、知纽及喻二合口字存在读成鱼模组的现象。

见、精、知纽及喻二合口字存在读成鱼模组(表 18^①)

苏州一 y	龟白鬼白鰓白贵白亏白旭白跪白柜白围白喂白
上海一 y	龟白鬼白贵白亏白旭白跪白柜白围白喂白纬白
天台一 y	痴白水白睡白追锥醉白虽吹炊脆白鬼白贵白跪白 危旧同旧椅旧位旧
温州一 y/—u	跪龟相鬼贵/位围
金华一 y	迟水鬼吹龟贵围跪拒
遂昌、庆元一 y	水吹亏龟贵围跪柜醉追

而《上海吴语手册》给我们呈现出来的也是支微组部分合口混入鱼模组的现实,与元代南戏支鱼通押中混入鱼模组的支微组所涉及的声纽相比已经大大缩小;但是考虑到随着普通话的普及,一些方言现象正在逐步萎缩,我们认为,从上海话中的支鱼混用我们还是能从一个侧面窥测到在元代吴语中,支鱼混用情况应该更加严重。

其实支鱼通押并不是宋元时期才出现的语言现象,它由来已久。刘晓南指出在诗经时代就已经有支鱼通押的现象出现。^② 而鲍明炜指出在唐代诗文^③中不管是初唐还

① 摘自前引钱毅文。

② 刘晓南:《宋代闽音考》,岳麓书社 1999 年版,第 211 页。

③ 鲍明炜:《初唐诗文的韵系》,《音韵学研究》第二辑,中华书局 1986 年版。

是中晚唐都存在支鱼通押的韵例。支鱼通押在唐代变文中出现了 8 例,^①在曲子词中有 11 例,^②在敦煌诗歌中出现了 7 例,在吐鲁番出土文献中也有支鱼通押的韵例出现,^③这说明在唐代的敦煌地区或者说西北地方已经显露出支鱼混用的迹象。而在罗常培《唐五代西北方音》所列《开蒙要训》注音本中列有很多虞韵字与止摄合口三等韵字相注的例子,他甚至把鱼韵的一部分字和之支脂微的开口字合并为脂摄,^④这说明在唐代的西北方音中,虞韵字与止摄合口三等韵字的读音是相同或相近的。

刘晓南在《宋代文士用韵与宋代通语及方言》^⑤中还指出,支鱼通押,在北音中韵例呈递减的趋势,唐代多见于北方的这一方音特点,宋以后在北方各地逐渐消失,而成为南方吴、闽、赣等方言的普遍特点。

其实这一特点在金代的晋方言中仍然存在。本人在做博士论文《全金韵考》考察金代的诗词用韵时发现,在金代山西文人的诗词中,支鱼通押也有很多韵例存在:在金代的诗词文中都有支鱼通押的韵例,在金诗出现了 4 例,金文中出现了 1 例,金词中甚至出现了 16 例:

(1) 支主鱼从

元好问《写真自赞》:“厉祭弟荠气未藉昔锐祭知支至至恤术避寔地至。”

段克己《蝶恋花》:“未未蕊纸地至趣遇系霁味未意志置志。”(段成己的和诗里用的也是同样的韵)

段克己《满江红》:“味未稚至趣遇矣止事志累脂致至翠至记志。”

刘志渊《大江东去》:“气未雨麋水旨地至系霁。”(止遇通押)

侯善渊《洞天春》:“仪支飞微离支微微奇支间鱼辉机归微。”

侯善渊《黄莺儿》:“喜止计霁底荠系霁际祭去御。”

侯善渊《酹江月》:“许语系替翳计霁缀祭致至桂霁。”

侯善渊《西江月》:“机微趣遇池支枝支视至。”

侯善渊《夜行船》:“理止主雨麋语语委纸水旨。”

刘志渊《大江东去》:“气未瑞寔雨麋水旨体荠地至系霁死旨。”

侯善渊《七言绝句六十首》:“夷脂机微拘虞。”

侯善渊《七绝》:“期之机微间鱼。”

(2) 鱼主支从

马钰《金莲出玉花》:“举语贵未住遇雨麋。”

① 周大璞:《敦煌变文用韵考续》,《武汉大学学报》(哲学社会科学版)1979年第4期。

② 霍文艳:《敦煌曲子词用韵研究》,南京师范大学硕士学位论文,2008,第48页。

③ 朱丹:《敦煌诗歌用韵研究》,南京师范大学硕士学位论文,2008,第41页。

④ 罗常培:《唐五代西北方音》,商务印书馆2012年版,第141页。

⑤ 刘晓南、张令吾:《宋辽金用韵研究》,香港文化教育出版社有限公司2002年版,第86页。

李俊明《南乡子》：“炉模居鱼时之书鱼珠虞余如鱼壶模。”

李俊民《四舍人生日》：“美旨鱼鱼珠虞书鱼虞无夫雏虞。”

(3) 支鱼等立通押

马天来《俳体作讥刺语》(七绝)：“谁脂猪鱼。”

侯善渊《益寿美金花》：“胥鱼飞微。”

侯善渊《益寿美金花》：“丽霁去御。”

侯善渊《益寿美金花》：“蒂霁去御。”

侯善渊《减字木兰花》：“郁屋室质。”

侯善渊《减字木兰花》：“贵未去御。”

考察金代的诗词文用韵我们可以发现，这些有韵文体中出现的支鱼通押的韵例，除了6例一支一鱼的等立通押，大多数以主从通押为主，其中支主鱼从的通押出现了12例，鱼主支从的通押出现了3例。这说明在金代的支鱼通押中主要以鱼模入支微为主。

支主鱼从的通押韵例中出现的遇摄字有“趣、雨、间、去、许、语、主、拘”，其中“趣、雨、主、拘”是虞韵字，“去、间、许、语”是鱼韵字，而模韵字未见，这说明与止摄字通押的遇摄字主要是鱼虞两韵字。而入韵的止摄字中，有“气、知、至、避、地、未、蕊、味、意、置、稚、矣、事、累、致、翠、记、水、仪、飞、离、微、奇、辉、机、归、喜、池、枝、视、理、委、瑞、死、夷、期”，共36个，这些字中的齿音字有“至、置、事、翠、水、枝、视、死”，共8个，唇音字有“避、飞”，共2个，舌音字有“知、地、稚、致、池”，共5个，半舌音“累、离、理”，共3个，喉牙音字有“气、未、蕊、味、意、矣、记、仪、微、奇、辉、机、归、喜、委、瑞、夷、期”，共18个，在出现的止摄字中占了一半。这说明在金代的北方方言中主要是止摄的喉牙音字读同鱼模。这是与宋代闽人诗歌用韵中不一样的地方，在宋代闽人作品中的支鱼通押，不管是支主鱼从还是鱼主支从，止摄字主要以精庄组字为主。宋代江浙诗人用韵中支鱼通押中的支微入鱼模也是以精庄组字为主，^①这就是说尽管宋金时代南北方都存在支鱼通押的现象，但参与字的归属声纽多有不同。

鱼主支从的通押韵例中出现的止摄字有“贵、时、美”，其中两个是洪音，一个是细音。出现的遇摄字也是模鱼虞三韵字都有。

而在支鱼等立通押中，止摄字“谁飞贵”都是止摄的合口字，遇摄字“猪胥去”全部都是鱼虞韵字。

观察一下上述的几位诗人，除了马钰是山东人以外，元好问、段克己、刘志渊、侯善渊、李俊民等人都是山西人。在山东的宁海方言支鱼通押已经不存在，但在今日的晋方音中支鱼通押的情况仍然存在。乔全生在《晋方言语音史研究》中认为“今晋方言遇

① 摘自前引钱穀文。

撮合口三等韵精泥组、见系字读撮口呼 y 韵母,蟹摄祭、齐韵合口、止摄支微韵合口精泥组部分字的白读读同遇摄撮口呼。支微与鱼模混同只是支微韵的部分字音混同,不涉及整个韵部相并”^①。王军虎也指出在今日山西的中、西、南区,陕西的陕北和关中地区的方言的白读音中都保存着支微入鱼的现象。^②今日的晋方言是对前代晋方言的继承和发展,从而从反面证实了金代支鱼通押的存在,也能解释为什么在元代刘唐卿《白兔记》中出现支鱼通押的语言现象。

支鱼通押在南方更是大量存在。刘晓南在《宋代闽音考》^③和《宋代四川语音研究》^④中指出,在宋代闽人和川人的诗文中都存在支鱼通押的现象,而且在今日的闽方言和四川方言中支鱼混用现象仍然存在。

总之,支鱼通押现象是一种由来已久的方言现象,它在南方的吴语以及北方的晋语中都大量存在,元代南戏中支鱼大量通押甚至因通押比例很大而并为一部,正是反映了这种方言现象。

[作者单位:复旦大学中文系 上海船厂技工学校 南华大学]

① 乔全生:《晋方言语音史研究》,中华书局 2008 年版,第 170—171 页。

② 王军虎:《晋陕甘方言的“支微入鱼”现象和唐五代西北方音》,《中国语文》2004 年第 3 期。

③ 刘晓南:《宋代闽音考》,岳麓书社 1999 年版,第 211 页。

④ 刘晓南:《宋代四川语音研究》,北京大学出版社 2012 年版,第 121—130 页。

台湾新电影：一个老去的神话

杨弋枢

摘要：台湾新电影运动发起至今已经三十余年，台湾新电影赢得了国际性的声誉，也改变了台湾电影的面貌。本文对已然“老去”的台湾新电影做了回顾性的经验总结，选取对当前电影仍有借鉴之处的几个方面进行了论述。

关键词：台湾新电影 台湾经验 新电影宣言

按一般的认定，台湾新电影指发生在 1982 年到 1987 年左右、全面提升台湾电影文化品格、使台湾电影开始走向国际的一场电影运动。这场电影运动以《光阴的故事》为开端，四位年轻导演得到机会，拍出区别于当时“政宣”和“言情”主流的作品。这部电影在票房和评论方面均受到肯定，给当时已陷入困境的台湾电影以鼓舞，也激励了同时对电影现状不满的年轻导演，一批锐意创新的导演先后推出《儿子的大玩偶》、《风柜来的人》、《海滩的一天》、《油麻菜籽》、《冬冬的假期》、《玉卿嫂》等片，一股新鲜空气带来巨大的冲击，逐渐形成“革新”的潮流，奠定其在国际影坛的地位，也影响到日后台湾电影的创作趋势，把台湾电影推向了一个辉煌时期。

电影史上历次重大的电影潮流都是在争论与扰攘的声音中开始，在争论与扰攘中结束，也在争论中确立一些主张、一些观念。20 世纪 80 年代华语电影最重要的现象之一的台湾新电影亦不例外，它从抗争旧的制片制度开始，与整个电影环境冲突不断：包括审查制度、唯票房是举的旧影评、缺乏见解的大众传播，凡此种种。新电影终于在发展到一个高度之后，不堪现实的负担，骤然落入了低潮。“新”电影早已不新，在它之后有“新新”电影，也许还会有“新新新”电影。关于新电影的是非论争，无论提倡捍卫还是攻击谩骂，如今都平息下来，再有人提起，也都是梳理史实或者以昔比今抑或回味一段往事的意味。

时过境迁，台湾新电影还能提醒我们些什么？

新电影缘起

从 70 年代开始，台湾作为一个新兴工业地区经历了经济发展的“奇迹”，由传统农

业社会向现代工业社会过渡，城市化过程使传统行为规范、道德观念遭遇了失落。这个社会转型期是新电影产生的文化背景，是创作者成长经验的重要部分，并大量反映在他们的作品之中。政策的开放实践使得新电影有机会触碰禁忌性题材——如乡土小说作家黄春明的小说反映的题材、眷村少年问题，以及越来越尖锐的社会反省和批判，直至侯孝贤《悲情城市》触及“二二八事件”这个台湾历史最大的禁忌。

刺激台湾电影更直接的因素则是当时的电影环境。电影已走入困境，三家公营制片厂配合当局政策摄制的政宣片耗费巨资，财务亏空严重。矫揉造作的琼瑶爱情文艺片也开始走下坡路。电影的整体水准远远落后于文学和音乐，银幕上不是老套的爱情文艺片便是流于教条的爱国军教片，再或是假社会写实片。在这种情况下，“中影”打破旧的按资排辈的片场制，起用年轻作家小野、吴念真负责选报题材，并审核或参与别人创作的题材，这是战后成长的一代第一次有机会进入电影体制的决策层，对新电影的产生和发展起到不可忽视的重要作用。1982年，杨德昌、张毅、柯一正、陶德辰冲破种种阻力，各执导一段，共同拍摄了四段式影片《光阴的故事》，用四个人生不同阶段的故事表现人的成长、人际关系的演变和三十年来台湾社会形态的变迁。这部电影的划时代意义体现在多个方面：在体制上，起用年轻导演，突破中影用人成规；低成本拍摄减少商业回收的压力来换取创作的自由，为台湾新电影铺下一条返朴的路向；在题材上开掘了新电影的成长/历史记忆主题，也牵引出本土经验的回顾；在影像风格上，以清新朴实的纪实影像与当时的电影风气相区别；故事以低调处理，一反做作的戏剧模式。

香港新浪潮电影也适时地在台湾产生影响，加之一部分艺术电影倡导者传播国外信息和观念，长期累积成一股潜流，几种因素汇合，台湾电影终于找到了突破口和新的表达语言。在《光阴的故事》之后，侯孝贤、曾壮祥、万仁执导《儿子的大玩偶》，“台湾电影进入新的创作年代，一个以光影写历史的年代”^①，其中侯孝贤执导的一段，表现一个推销员为生活奔波和无法摆脱玩偶命运的痛苦，反映了美日经济对台湾人民的控制和影响。此后侯孝贤影片《风柜来的人》、《恋恋风尘》描述从乡村到城市的旅程中，年轻人的迷茫、离别家乡的孤独和忧伤，以及爱情的苦涩，以记录式长镜头忠实呈现一个年代的面貌；《冬冬的假期》以童年视点体察成人世界的复杂；《童年往事》叙述了特殊历史变迁下的乡愁和面对死亡宿命般的从容。同为新电影灵魂人物，杨德昌代表了新电影的另一极。如果说侯孝贤静观默察写台湾，流露出对田园、乡村的关注和依恋，杨德昌则始终将焦距对准现代都会生活，揭示都会生活的困惑和危机。从《海滩的一天》到《青梅竹马》再到《恐怖分子》，杨德昌完成了他的都会三部曲。从《海滩的一天》开始，人在特定情境下的关系成为杨德昌电影中一个核心的主题。影片关于女性、婚

① 卢非易：《台湾电影：政治、经济、美学》，远流出版社2003年版，第263页。

姻、家庭的探讨都体现了导演的深度和知性。《青梅竹马》片名却是对影片中情感故事的反讽,坚定的“青梅竹马”的老式情感,在都会背景中渐渐失去往日的温度,新一代年轻人在闪亮的霓虹灯下虚掷生命,品尝情感隔膜带来的孤独。《恐怖分子》构架出相当精密的都会恐怖寓言,将道德命题延展到广泛的社会、经济和文化层面。

台湾新电影的人文气息

有学者研究指出,新电影之成立有三个方面的理由:一是对形式有着前所未有的自觉,二是新电影改变生产工具,采用非职业演员,三是有着不同以往的戏剧概念,疏离或淡化情节冲突,表演生活化。^① 这三点确是新电影的重要标志,但将其视作前所未有的创新却言过其实。新电影前的李行、白景瑞等老一代导演在写实风格的叙事手法上都有独到的成就。新电影之“新”,形式是一个方面,而最本质的恐怕还是其内在的人文精神。

新电影创作者成长于战后台湾政治、经济、社会变动最急骤的三十年,与上一代最大的不同在于,他们彻底改变了台湾电影长期以来的泛政治和逃避现实再或是庸俗化倾向,全面吸收台湾现代文学和乡土文学的成果,坚持纯正艺术信念以及关心现实人生的人文视野,为台湾由传统农业社会走向现代化发展过程,作反省性的记录。

新电影中的台湾经验——台湾复杂的历史形成这个地域复杂的文化特征。“一九四五年八月十五日,日本宣布无条件投降,台湾脱离日本统治五十年”和“一九四九年十二月,大陆易手,国民政府迁台,定临时首都于台北”,这是《悲情城市》首尾的两段字幕。“日本统治五十年”、“国民政府迁台”是深刻影响到台湾社会深层心理的历史事件,也是新电影作者成长的氛围,而“临时”则是台湾一代移民的特殊心态。《童年往事》里迁台一家人以为台湾只是临时寄居的地方,只买竹制家具的奶奶永远以为走过一个桥就可以到她日夜思念的老家。《香蕉天堂》里的两个主角因时代因素必须不断更换假名,导致身份错乱,产生自我认同的危机。《牯岭街少年杀人事件》这部描写失败的少年恋情的影片里,小四的母亲因为迁台没带学历证明只能做代课老师,外省人一面要割裂过去的大陆生活,忍受孤独的处境,一面要承担现实的无奈,在政治高压下苦闷地挣扎。台湾人/外省人、外省人/外省第二代,构成台湾特殊的历史悲情、特殊的历史文化心理。

“台湾经验”是相对于第一代大陆移民导演而言,这一代移民导演在电影中寄予深厚的大陆记忆,在台湾地理背景之上追寻失去的大陆经验,基本上回避了对社会变迁真相的描述和思考,把影像建立在虚构的空间和模糊的地理环境上,对生存的现实社

① 詹宏志:《台湾新电影的来路和去处》,载焦雄屏编《台湾新电影》,时报文化出版公司1990年版。

会、对时代的反映近于空白，一方面是由于政治空气，另一方面也是一代人流离生活、没有归属感的体现。

新电影导演第一次把关注的目光投向台湾地域的特定文化经验，这群成长于战后台湾的新生代对上一代反攻大陆的使命缺乏认同，他们漠视五十年代的反共教条，反思六十年代的西化思潮，在现实环境中思索“大陆/台湾”、“本土/西化”种种政治社会问题，追寻自我身份的界定，正面台湾社会的历史发展轨迹。

新电影与文学——文学内涵是新电影的一个重要方面。根据卢非易的研究界定，有资格称为新电影的仅有五十八部作品，其中二十八部根据小说改编，主要来自现代主义文学和乡土文学。非改编电影也大都由新小说作家编剧，如侯孝贤、朱天文、杨德昌、吴念真的经典编导组合，完成了新电影多部扛鼎之作。台湾新电影兴起之初，其精神气质和 70 年代的乡土文学最为接近。侯孝贤早期电影深得乡土派神韵，现实人生融入绿色的田野、宁静的村庄和广阔的大自然之间。乡土派的作品题材，大多是描写五六十年代，台湾由农业社会向工商社会转变时期的农村和都市生活，表现物质文明发展和传统文化之间的冲突，这也正是新电影反复讲述的题材。新电影承袭着乡土小说的精神，对现实比较敏感，关心、尊重人民和土地，用心探索环境的问题。《稻草人》叙述日据时代农村的荒谬处境，以近似黄春明和王禎和的悲悯诙谐态度，为小人物受到的伤害申言。台湾在经济发展上依靠美国、日本资金，社会中普遍存在崇美崇日的心理。台湾作家看到唤醒民族意识的重要性，创作出批判美日等外国经济和文化对台湾支配性影响的作品。黄春明的《儿子的大玩偶》、《我爱玛莉》、《莎哟娜拉，再见》都是其中有代表性的作品，这几部小说先后被改编成电影。新电影对现实的批判态度、对底层劳动者的关怀和同情，与乡土文学一脉相承。

“成长历程”是新电影最为热衷的题材。战后台湾社会充满压抑，这种压抑不仅来自政治体系，也来自传统家庭、教育机构、道德信念等。新电影创作者一旦获得自由表达的机会，便将目光投注到过往的成长记忆，从个人经历去追索一整个时代的气息，从而得到一份对现实和历史发展轨迹的清醒认识。女性问题也是新电影创作者关注的另一大题材。如由李昂小说改编的《杀夫》、现代派作家白先勇小说改编的《玉卿嫂》，张毅改编自小说的《我这样过了一生》、《油麻菜籽》等，从女性角度探讨女性的欲望、女人一生的变化、女性与男权体系的关系、女性/家庭/爱情等，这些电影虽还称不上女性电影，但关注是一个前提，对女性处境的反省正是新电影现代精神的体现。

长镜头美学——台湾新电影的精神内核承续了中国文人传统，而镜头语言则受意大利新现实主义及法国新浪潮启示，坚持区别于好莱坞“梦工厂”的写实美学观。真实性首先来自空间的真实，表现在镜头语言上，以固定机位长镜头为标志性特征，让人物的活动发生在完整的空间之中，中远景、深焦镜头、自然光效也是新电影的基本语言

方式。新电影导演凭借长镜头发展出独特东方韵味的镜头语言。侯孝贤气定神闲的镜语所包含的,是东方文明特有的温厚、和谐、含蓄、从容。长镜头已经成为新电影以来台湾电影的传统,在好莱坞电影平均镜头长度为二至六秒的今天,杨德昌《独立时代》(1994年)平均镜头长度四十八秒,蔡明亮《洞》(1998年)的平均镜头长度五十三秒,实践着与好莱坞“快速分切镜头”截然不同的美学理想。

与长镜头美学对应的是新电影的非戏剧性风格。通常的商业电影往往要制造集中的戏剧冲突,要有激烈、煽情的场面,以因果关系讲述一个封闭式的完整故事。而新电影善于用散文方式结构剧情,注重平凡而日常的生活细节,尽量淡化外在的戏剧冲突,用纪实性取代梦幻性。以侯孝贤为例可见台湾电影的基本风貌。“侯孝贤基本是个抒情诗人而不是讲故事的人,他的电影的特质也在于此,是抒情的,而非叙事和戏剧……吸引侯孝贤走进内容的东西,与其说是事件,不如说是画面的魅力。”(《〈恋恋风尘〉——剧本及一部电影的开始到完成》)侯孝贤的电影呈现一种诗话交融的恬淡意境,“阳光底下再悲伤、再恐怖的事情”,都静静消融于整体的情感、情绪氛围之中,都是以“人的胸襟和对生命的热爱去包容”(《童年往事》导演阐述)。《冬冬的假期》里舅舅与老一辈的冲突、卡车司机遭打劫、傻女涵子的不幸,商业电影要浓墨重彩的情节,在这里却不着痕迹地发生,孩子依然在青山绿水间游玩,在绵绵不绝的蝉声中初尝成长的滋味,现实的残酷和生命的痛楚,不着痕迹地消失在广阔的自然之中。《恋恋风尘》是一个平凡的爱情故事,阿远到金门当兵,青梅竹马的恋人阿云与每天来送信的邮差结婚。女友移情别恋,片中淡淡几笔带过。阿远最后回到家乡,在宁静的村庄,在广阔的天地之间,以温厚的心情来舔舐忧伤。《风柜来的人》中的打斗场面以前景设置障碍物的远景拍摄,虽没有渲染却获得一种内在张力。新电影的叙事风格决定了其对主流商业电影自觉的反叛和背离、对自身艺术价值的坚守。

新电影的现实环境

新电影与审查制——电检无疑是一个尺度,衡量创作环境自由与否的尺度。台湾的电检法首次公布于1955年,次年公布细则,这部电检法是在政治恐慌的年代制定,政治控制痕迹无处不在,却一直沿用了几十年。其中很多规定非常可笑,比如对军警形象要绝对歌颂,对传统伦理关系要彻底维护,警察的太太不可以不贤惠,拍理发厅不可以拍掏耳朵的落后服务等。80年代后,台湾的文化政策相对开放,电影的环境也有所转变,如企图把电影从赢利事业纳向文化事业,施行分级制,扩大金马奖影响等,并于1981年通过电影法,但在本质上,这一系列措施并未脱离原来电检法的行政法规范畴。缺乏专业性、客观性的行政官僚操纵电影检查的状况并未改变,电检的封闭性和老化的标准都束缚了电影题材和表现形式。电检制一直干扰着电影创作,它的目标似

乎就是把所有电影都规范成“无知的健康”和“贫血的幸福面貌”。创作者耗费心力脑力拍出的作品被动辄勒令修剪，也许这还不是最大的伤害。最大的伤害在于，在电检制的阴影里，创作者自觉地绕道，避开敏感问题，将创造力限定在尺度允许的范围之内，以保存电影自身生存，这种内在的瞻前顾后才是最悲哀的。比前一代导演幸运的是，新电影导演创作的年代，台湾社会开始逐渐开放，整个社会弥漫着挣脱长期权威统治的民主抗争。新电影首先要抗争的即是桎梏已久的电检法。新电影兴盛的几年里，抗议声音不断，桎梏的力量越大，捍卫姿态未免激烈。电检的真正松动要等到台湾新电影落潮之后，这时新电影受到国际的注目，当局意识到电影扩大台湾在国际上的影响力的“文化大使作用”。此时新电影争取到相对较多的自由空间，然而来自艺术的另一个“劲敌”——商业，成为新电影的致命“杀手”。新电影冲破电检的成规俗定，却抵挡不过市场的强大压力，从繁华走向了寂寞。

新电影与评论——台湾知识分子倡导“艺术电影”早有渊源。60年代台湾电影兴起，《剧场》创刊，开始系统介绍电影批评理论，引介西方盛名的电影大师。1972年创刊的《影响》杂志由《剧场》的绝对西化取向向国片稍稍倾斜，沿用的仍然是《剧场》引介的作者论来评价国片。在70年代普遍的保守政治和商业气息中，影评和电影之间相距甚远，国片的状况使影评空间也大为限制。《光阴的故事》、《儿子的大玩偶》等片一经出现，敏感的影评人立刻觉到了台湾电影正在孕育的一场变革的希望。“十多年簇拥的情感和梦”（黄建业《潮流与光影》序）从新电影那里找到了现实的希望。这批影评人熟谙经典电影理论，与新导演成长经历相近、美学追求相似，不满于虚伪作假的影像，他们对“新电影”给予热情的介绍、毫无保留的肯定和全力的支持，以丰富的知识以及“爱”、“憎”分明的激烈情绪，建立起新的话语权力。在这个建立新话语的过程中，冲突不断。随着《冬冬的假期》、《青梅竹马》、《童年往事》等影片相继票房失利，指责新电影的声音越来越强烈。1984年，一篇《请不要玩完国片》的文章，将台湾电影市场不景气的责任全部推在新电影和新导演身上，新旧评论的论争变得尖锐。实际上争论的主要问题还是“商业”和“艺术”这个基本矛盾问题。反对者强调电影娱乐大众功能，强调电影需要有商业意义，而支持者则直接检视电影的美学品质，不能忍受用票房成绩评判电影。其实双方完全站在两个评论系统里进行辩论，并没有对话基础。只是一旦面对恶劣的环境时，新电影支持者一面滔滔雄辩地建立新观念，一面对现存环境感到彻底失望。这批影评人以焦雄屏、黄建业为代表，他们的全心投入是新电影运动的一支不可或缺的推动力量。

崩溃的电影工业——1986年以后，新电影的短暂繁荣期也走到了尽头。新电影在海外屡获好评，侯孝贤、杨德昌开始受到国际注目，但在本土票房上接连受挫。舆论这时候指责新电影戕害了国片生产，将电影的问题统统归咎于新电影，指责新导演“玩完了国片”。焦雄屏为这个积非成是的说法辩护：“商业电影的观众与新电影的观众并

不重叠。喜欢看香港娱乐片的观众,是香港企划及市场研究下挖掘的新观众群,他们既非新电影崛起的基本观众,更对台湾所谓的商业电影不感兴趣。”(焦雄屏《台湾新电影》)这里至少说明台湾电影的两个问题:将常规电影的标准加于新电影造成某种程度的混乱;另一点就是台湾商业电影系统的无能。一部含有强烈社会批判意识的《超级市民》,它的观众以知识层为主,而那些众多的真正的“超级市民”,却不会看描写他们自己生活的电影,因为他们受不了新电影中的严肃性和缺乏故事情节。台湾电影的问题正在于此,新电影先天上很难满足一般观众消遣、直观的消费方式,新电影的知识分子倾向对争取广大观众显然是不利的,而台湾电影又缺乏品质较高的商业电影来吸收消化艺术电影中的精髓。直接的后果是,90年代的“新新”电影更走极端,几乎每一部都为参加国际影展而拍,彻底放弃本土电影观众。极少的例外如徐小明的《去年冬天》,将新电影因素与商业因素融合,依然难获票房肯定。新电影的市场遭遇也是各国艺术电影的共同处境,绝非几个简单的补救措施所能解决。

新电影宣言

1987年1月,台湾新电影的工作者和支持者五十多人,联名在《文星》杂志上发表《台湾电影宣言》,呼吁给“有创作企图、有艺术倾向、有文化自觉的另一种电影”“一个存在的空间”。宣言针对电影政策管理单位立场不清楚、大众传播知识匮乏与见解荒唐、评论体系的动摇不定提出质疑。1987年后,多数新导演都停止拍摄电影,新电影声势衰落,从八三年开始的一种创作风潮,算是告了一个段落。

用意大利电影理论家路易吉·契亚里尼的“影片是艺术,电影是产业”的论述来看,有关台湾电影的是非评判就要简单得多。台湾新电影在艺术上取得令世界影坛为之瞩目的成就,它的没落是因为与商业和产业有关的现实原因。在一个电影普遍遭遇困境的大背景下,台湾各方期望新电影承担的“拯救”使命,今天看来,真的是过于沉重了。新电影落幕也是文人理想时代的一个终结,台湾新电影秉承了乡土文学的反省精神,却诞生在商品化日益盛行的80年代,多少有点生不逢时的味道。

新电影完成了历史使命,已然老去,为台湾电影赢得更大国际声誉的作品属于下一个时期。无论新电影的现实命运如何,这场运动至少向世界贡献了两位大师级导演——侯孝贤和杨德昌,他们在新电影运动退潮之后都拍出了更重要的作品,各自以《悲情城市》、《牯岭街少年杀人事件》两部史诗性力作实践了《电影宣言》宗旨,一方面使台湾电影确立了严肃的文化身份,另一方面使台湾电影具有了世界意义。新电影不仅对蔡明亮、林正盛等新一代导演产生了深远影响,而且当盗版碟成为中国大陆传播电影的一个重要途径的时候,它的影响跨越了海峡。至今人们还会常常在各种渠道谈起台湾新电影运动。有意思的是,“电影宣言”出现在新电影行将落幕的时候,它更像

是一个总结、一份陈述、一次反省以及一个无力的出击的姿势。二十年来中国社会持续地变迁着，带来的震荡甚至越来越激烈，而这一份“时代的塑像”，却鲜少影像来呈现。当台湾电影越来越走进孤独迷离的个人世界时，台湾新电影精神已在年复一年中悄悄失落。

[作者单位：南京大学文学院]

规律与套路

——漫谈当下电视剧创作的误区

张建勤

摘要:近年来,电视剧创作日益繁荣,作品数量与年俱增,但叫好又叫座的作品并不多见,作品质量与数量之间应有的比例平衡关系难如人意,创新乏力,跟风、雷同现象霸屏。IP 的神话被一个又一个失败的案例所打破。电视剧创作走进了一条错把套路当规律的死胡同。要提升电视剧创作的品质,推出更多精品力作,创造经典,必须回归艺术创作规律。

关键词:电视剧创作 艺术规律 套路 误区

多年以来,播放电视剧带来的广告收益,已经成为众多电视台最重要的经济收入支柱,甚至成了电视台的生存法宝。电视台每年斥巨资购买和播放电视剧,引发全社会的电视剧创作热潮,很多跟电视剧创作生产无关的房地产公司、煤矿企业、广告公司等也纷纷加入电视剧创作生产的大军中来。资本行为日益活跃,版权价格迅速飙升,电视剧作品数量与年俱增,从 2003 年到 2015 年,国产电视剧年产量都在 500 部左右,剧集数量从 2003 年的 10381 集稳步上升到 2015 年的 16540 集。而据 2017 年 1 月 7 日在深圳举行的 2016 中国(深圳)国际电视剧节目交易会上发布的《中国电视剧 2016 产业调查报告》显示,2016 年 1—9 月共备案电视剧 892 部、34946 集,数量再创新高,较 2015 年同期增长 10%。备案剧目平均单部集数呈持续上升趋势,2016 年达到 40 集/部,“电视剧越拍越长”成为近十年行业发展的普遍现象。根据 CSM 媒介研究 TVPRIS100 城市组的监测数据,2015 年 10 月 1 日—2016 年 9 月 30 日期间,全国有电视剧播出的 473 个地市级以上电视频道,共播出电视剧 25387 部、160 万多集。另据美兰德中国电视剧媒体网络传播检测数据显示,2016 年上半年全网视频点击总量达 3761.9 亿次,其中电视剧类点击量达到 2335.6 亿次,是点击量最大的视频内容。网络剧产量更是高歌猛进,总时长已突破 12 万分钟,较 2015 年增长了 196%,这其中,网络自制剧 40 分钟长剧虽然只占两成,但已经昭示着网络剧市场结构将出现重大改

变,“大剧”(长剧)竞争将成为网络行业电视剧主战场。^①

然而,一个不争的事实是,近几年国产剧在数量稳步增长的同时,品质的提升却差强人意。以2016年为例,一项问卷调查表明,对于2016年新播出电视剧的整体品质,超过一半受访者认为和2015年相比并无提升甚至有所下滑。究其原因,有人认为“明星天价片酬以及过于商业化的演员选用标准,收视生态继续恶化、数据造假日益猖獗,以及资本狂热追逐IP、原创剧本受冷落,成为影响国产电视剧创作的三大突出问题”^②。这个分析结论应该说是切中肯綮的。而要从电视剧创作的“原初”也就是“一剧之本”的剧本创作角度来说的话,在我看来,原创乏力,跟风、雷同甚至干脆抄袭,特别是把“套路”当规律,把“段子”当法宝,走入剧本创作违背艺术规律的误区,才是导致国产剧质量难以提升的关键。

误区一:戏不够,爱情凑

这是电视剧创作乃至电影、戏剧创作中最常见的套路,简直成了屡试不爽的剧本创作葵花宝典。按照剧本创作的艺术规律,真正的“戏”,来自人物性格,来自人物关系,来自命运对人物的捉弄,来自人物因时代或社会的复杂多变而遭遇的尴尬和无奈。其实,这也是生活的规律。除非其类型本来就归属于爱情剧,回顾近年来赢得观众好口碑的甚至堪称“现象级”的电视剧作品,我们不难发现,他们不约而同的都没有刻意地在主人公的爱情上做文章,比如《潜伏》、《北平无战事》、《伪装者》、《琅琊榜》、《甄嬛传》、《人民的名义》、《平凡的世界》等。毫无疑问,爱情对任何一个人都会产生极其重要的影响,甚至能决定一个人一生的命运,但既然不是爱情类型剧,对剧中人物的爱情书写就存在着一个重要的定位问题。战场的残酷、谍战的危机、职场的凶险、生活的重压、人际的莫测,无处无戏。如果创作者能够准确把握不同类型剧的本质特征,深入挖掘特殊时代的印记、特殊环境的烙印、特殊人物的性格,就能将人物始终置于濒临绝境的困顿及其不断摆脱这种困顿的行动之中,肯定环环相扣,好戏连台,而大可不必用个人私密生活的爱情戏来拼凑,甚至将爱情戏不断地以庸俗化、低俗化的方式呈现给观众,满足观众的窥视欲和感官刺激。

误区二:戏不够,段子凑

曾经,央视春晚的舞台上,因为戏剧小品的出现,给观众带来耳目一新的感觉,王

① 李蕾:《〈中国电视剧2016产业调查报告〉发布》,《光明日报》2017年1月8日。

② 李蕾:《〈中国电视剧2016产业调查报告〉发布》,《光明日报》2017年1月8日。

景愚的哑剧《吃鸡》、《举重》，陈佩斯的《吃面条》、《主角与配角》、《羊肉串》、《警察与小偷》，宋丹丹的《懒汉相亲》、《超生游击队》等，直到今天依旧让观众回味无穷，忍俊不禁。一时间，戏剧小品受欢迎的程度大大超过说学逗唱的相声。而随着赵本山的小品逐渐“霸屏”，人们在欢笑声中逐渐丧失了戏剧审美意识，开始满足于各种“段子”的鲜活生动，像“脑筋急转弯”这样的纯属搞笑段子，丑态夸张的肢体动作表演，替代了真正的“戏”，以致造成了一种创作上的误会，仿佛段子就是戏。电视剧的创作者是否深受这样的影响，笔者不敢妄言，但近年来电视剧创作中拿段子当法宝，戏不够段子凑的现象频频出现，是无可辩驳的事实。很多电视剧一集看下来，就是几个人物在一起唠叨，说段子扯闲篇儿，或者议事论理说教是非，或者让人物随意遇见个人，看到个热闹，当一回吃瓜群众。段落设置毫无戏剧动作，更无戏剧张力，与剧情的推动毫无关系，还美其名曰“人物接地气”，具有生活气息，简直把观众当傻子。当然，这么说并不意味着电视剧中的人物就不能坐下来谈天说地话家常。电视剧的情节发展最讲究节奏的变化，张弛有度，一味的紧张或松弛是不行的，偶尔来个段子，也可以调节观众的心理节奏，有助身心健康。但真正的“张弛”把控，还是应该紧紧扣住人物的核心动作，舒缓的情节设置往往预示着新的危机到来，观众在观看过程中始终保持悬念状态，这才是优秀电视剧的题中之义。

误区三：戏不够，功夫凑

功夫片，也被称作动作片，它的好看之处和艺术魅力毋庸赘言，如果认认真真拍一部功夫类型的电视剧，肯定不愁收视率。这方面，香港电视剧早在几十年前就已经给出了答案。将“功夫剧”与家国情怀、惩恶扬善、韬光养晦、枭雄复仇等结合起来，更能叫好又叫座，让投资方赚得盆满钵满。然而可怕的是，近年来的国产剧，不管是职场剧、谍战剧，还是爱情剧、公安剧，更不用说那些备受诟病的抗战神剧了，里面的人物动辄被创作者功夫加身，不动则已，一旦出手，要么身手敏捷到可以飞墙走壁，可以水上漂；要么力大如牛到可以手撕鬼子，可以以一当十；要么功夫盖世到可以百发百中，可以隔空灭人；要么神秘莫测到可以点穴定身，可以起死回生。在观众眼里，初见觉得“好玩”，再见觉得“好假”，三见就觉得荒诞不经了。事实上，这种功夫的展现，是另一种意义上的“段子”，也是戏不够硬凑而来。遇到坏人坏事，明明应该报警求助，偏要冒着违反法律的风险，凭借一己之力去匡扶正义。死敌当前，偏要弃枪械不用，徒手格斗擒拿，正面人物总是先被揍得血肉模糊，濒临死亡，然后一招制胜，浑然无事。在屏幕上热热闹闹打个几分钟甚至十几分钟，戏不戏的，早已忘得一干二净。甚至还辩解：这就是戏啊！武戏啊！抒发激情啊！过瘾啊！解气啊！

任何艺术创作都有自己的规律，创作者都应该恪守其规律。电视剧创作本质上同

电影、小说、戏剧等创作无异,都是以反映生活为目的,以塑造人物为己任。反映生活,就要求讲好故事。正如美国电影艺术和科学学院主席希德·甘尼斯所说:“尽管电影艺术制作技术一直在不断变化,但‘讲故事’的原则没有变,从古希腊时代起,人们就一直在‘讲故事’,电影还是要遵循‘讲故事’的原则,还是要讲究如何打动观众,要依靠讲故事的技巧牵动人们的喜怒哀乐!”^①这个阐述同样完全适用于电视剧创作。要讲好故事,故事的逻辑就应该在生活逻辑之中,而不是在生活逻辑之外,不能打着“高于生活”的旗号胡编乱造。要塑造好人物,先要弄清楚“人物是什么?人物就是行为——判断一个人是根据他所做的,而不是他所说的”。“出色的人物是你剧本的心脏、灵魂和神经系统。故事是通过你的人物来讲述的,并由此吸引观众去经历那种融入我们日常现实中的普世的情感历程。塑造出色人物的目的是为了激发我们人类特有的本能——人性,从而对观众产生触及心灵、打动情感、鼓舞精神的作用。”^②

诚然,在人类漫长的艺术创作历程中,剧作家们已经在他们的艺术实践中通过反复尝试和探索,总结出了一系列编剧“技巧”和方法,每个人都有了自己独特的“处理”素材的模式,对后世创作产生了积极重要的影响,很多人从中学习和借鉴,这是允许的。但一定要搞清楚到底是技巧还是模式,是套路还是规律。电视剧的创作,不能违背艺术创作的规律。要走出创作误区,摒弃过度追求“娱乐化”倾向,提升中国电视剧创作的品质,推出更多精品力作,创造经典,必须回归艺术创作规律。

[作者单位:南京大学文学院]

① [美] 悉德·菲尔德:《电影编剧创作指南》(修订版),魏枫译,世界图书出版公司北京公司 2012 年版,第 9 页。

② [美] 悉德·菲尔德:《电影编剧创作指南》(修订版),魏枫译,世界图书出版公司北京公司 2012 年版,第 69—70 页。

现代村庄形象的符号化与“新农村”想象

——新世纪中国乡土电视剧研究*

李兴阳

摘 要:新世纪中国乡土电视剧基于建设“新农村”的国家意志所描绘的现代村庄形象,是符号化的现代村庄,有三个突出的特征:一是城市化的村庄,其最直观的符号表征就是村庄人文地理景观的城市化;二是民主科学的村庄,其符号表征就是村庄治理的民主与生产劳动的科学;三是文化文明的村庄,其符号表征就是村庄文化生活的现代化、时尚化。新世纪中国乡土电视剧所描绘的现代村庄有其现实的依据,但更多的是对建设现代“新农村”的叙事想象。中国乡村从外在的人文地理景观到内在的社会文化心理的急速变化还在进行之中,乡村变革的历史及其叙事远没有所谓的“终结”。

关键词:新世纪 乡土电视剧 村庄形象

新世纪中国乡土电视剧叙事的主旋律,就是“新农村”建设。在代表国家意志的“新农村”建设话语中,“三农”现代化即“农民”、“农村”和“农业”的现代化是其核心话题,当然也是新世纪中国电视剧乡土叙事的三个主要内容。“三农”中的“农村”是与城市相对而言的,广袤的农村有山川、湖泊、田野、草原等自然风物,有各具特色的阡陌交通、村街房舍等人文景观,有“百里而异习,千里而殊俗”的乡村社会。^①农村虽然如此辽阔广大,千姿百态,但它的形神凝聚在农民聚居的一个个“村庄”上。中国乡土电视剧中的“农村形象”,其实就是散落在广袤大地上的“村庄形象”^②,如《篱笆·女人和狗》(1988)中的“东北小山村”,《平凡的世界》(1989)中的“双水村”,《马向阳下乡记》(2014)中的“大槐树村”。中国乡土电视剧中的村庄,有的是晚清时的村庄,如最初出现在电视剧《白鹿原》(2017)中的“白鹿村”;有的是民国时期的村庄,如电视剧《牟庄园》(2009)中的“牟家庄园”;有的是“十七年”时期的村庄,如《桃园女儿嫁窝谷》(1961)中的“窝谷村”;有的是“文革”时期的村庄,如电视剧《蹉跎岁月》(1982)中地处贵州边

* 本文为国家社科基金艺术学项目《新世纪中国电视剧与民族国家想象》文章,项目编号 10BC024。

① 孙彦林等:《晏子春秋译注》,齐鲁书社 1991 年版,第 152 页。

② 在不加特别说明的地方,本文中的“村庄形象”与“农村形象”是可以互换的等值概念。

远山区的“湖边寨”；有的是改革开放时期的村庄，如电视剧《我的土地我的家》(2012)中的“太福村”。中国乡土电视剧中的“村庄形象”的变迁，所表现的就是中国农村的历史变迁。本文仅以新世纪中国乡土电视剧所描绘的“现代村庄”为研究对象。

新世纪中国乡土电视剧基于建设“新农村”的国家意志所描绘的现代村庄形象，有三个突出的特征：一是城市化的村庄，其最直观的符号表征就是村庄人文地理景观的城市化；二是民主科学的村庄，其符号表征就是村庄治理的民主与生产劳动的科学；三是文化文明的村庄，其符号表征就是村庄文化生活的现代化、时尚化。下面对这三个特征作具体分析。

一、城市化的村庄

中国的传统村庄，有自己的表征符号，如：“暖暖远人村，依依墟里烟；狗吠深巷中，鸡鸣桑树颠”(陶渊明《归园田居》)；“枯藤老树昏鸦，小桥流水人家”(马致远《天净沙·秋思》)，这些都是具有古典神韵的村庄。在中国乡土电视剧的历史叙事中，经常可以看到具有古典神韵的村庄，如胡玫导演的电视剧《乔家大院》(2006)里的山西祁县乔家堡，就是一处集宋、元、明、清之法式的风格别致的古典建筑群落；如鄢颇导演的电视剧《牟氏庄园》(2008)里的山东栖霞县牟家庄园，也是一处古色古香、整饬庄重、气势雄伟的地主庄园。在反映乡村现实生活的电视剧中，也有一些传统村落建筑及其整体布局没有大变动的保存得比较好的村庄，如王利群、于博导演的电视剧《古村女人》(2010)里的古村，虽然没有乔家大院所在的乔家堡那么有名，那么雄伟和霸气，但也古色古香，颇多江南传统乡村的韵味。值得在此特别指出的是，《古村女人》这类电视剧在展示古村时，其叙事意图与《乔家大院》、《牟氏庄园》等大为不同，意在突出其“古”、“旧”、“闭塞”与“贫困落后”，需要改革求变，才有出路。在反映乡村现实生活的电视剧中，更多的村庄，都没有什么特色，都是20世纪50到70年代的产物，最突出的特征就是“贫困落后”，如陈雨田导演的电视剧《篱笆·女人和狗》里的偏远的东北小山村，坐落在山梁下面的山窝里，房屋散落杂处，屋顶黝黑，泥巴墙灰黄，狭窄的泥土路，坑坑洼洼的稻场，自由行走的鸡鸭牛羊猪，早晚乱吠的狗。生活在如此破败落后的村庄里的茂源老汉和枣花们，日子都过得很清苦，也需要改革求变，寻找新的出路。点麻油灯的日子，总是不如点电灯的日子好过。改革开放以来，中国农村逐渐变得富裕起来，很多传统村庄正在加速转型为现代村庄，如赵本山、谢晓嵎导演的电视剧《刘老根》(2002)里的龙泉村，牛建荣导演的电视剧《湖光山色》(2011)里的楚王庄，在剧情开始的时候，都是破破烂烂的旧村庄，到剧情的中后段，随着“新农村”建设活动的开展，逐步变成了城市化的现代村庄。

在新世纪中国电视剧的乡土叙事中，龙泉村(《刘老根》)、楚王庄(《湖光山色》)、太

福村(《我的土地我的家》)通过改革开放,由传统村庄华丽转身为现代村庄。这类现代村庄,虽然还称之为村庄,其实已经高度城市化了,城市符号无处不在。这里的所谓城市符号,就是指能够代表现代城市的人文景观、基础设施等,如高楼大厦、大街、大马路、水泥道、自来水、霓虹灯、交通信号灯、超市、理发店、公共娱乐场所、私家车、手机、电脑、电视,等等。这类曾经专属城市且代表城市的现代景观和设施等,被“搬”到电视剧故事上演的村庄,就变成了具有特定象征意义的符号,即城市符号。这类城市符号,虽然都有具体的“所指”,但在电视剧乡土叙事中的作用主要是“能指”,指向传统“村庄的终结”^①,更指向想象中的现代“新农村”的诞生。

新世纪乡土电视剧中的现代村庄,其最为凸显的城市符号,首先是作为乡村公共生活空间的基础设施的城市化。最常见的改变有几点:其一,过去的“小卖部”变成了自由购物的超市。如赵本山导演的电视剧《乡村爱情Ⅱ》(2008)中的谢大脚、《湖光山色》中的詹小梯,都经营了一家私营超市,既有稳定的收入来源,又方便了乡亲们的日常生活,詹小梯还因此买上了一辆小货车,生活富足充裕。较之他们以前经营的“小卖部”,现在的超市不仅规模更大,货品储存量和种类更多,而且货品自选的购买方式深受村民欢迎。超市能在农村立足,不仅说明近些年来随着经济条件的改善,村民的消费能力有所提高,对商品的需求增加,生活质量也在提升中,而且也被当作村庄现代化的一种标志性符号。其二,乡村在过去的村小学之外,有的还办起了医院、养老院等,这些公共设施也都变得很现代,如张绍林导演的电视剧《永远的忠诚》(2011)中的下派干部沈浩修复已损坏多年的自来水和广播电视设备;修建村小学操场、米厂、卫生院、养老院;开办大型农业产业科技园等,完善了小岗村的基础设施。第二次改革求变后的安徽小岗村,已然变成了一个真正意义上的“城市村庄”。其三,街道和道路的硬化。如《永远的忠诚》中的沈浩向省财政厅申请50万村路改造专项资金,修建小岗村的村中路,这条路后来进一步变成了小岗村的城市街道。再如《湖光山色》中新上任的村支书楚暖暖动员并带领全村人为水厂修路。修路是“新农村”建设的重中之重,在国家意志主导下的“村村通”工程中,乡村的主干道路都硬化了,过去尘土飞扬的土路被平坦、宽阔的水泥路取代,纵横交错的水泥路四通八达,方便农民生产、生活、出行,推动了村庄的现代化进程。

新世纪乡土电视剧中的现代村庄,其作为私人生活空间的农家住宅与日常生活设施也都是城市化的。最常见的改变有几点:其一,曾经错落散乱的草棚瓦屋,变成了有规划的小洋楼,连片的小洋楼就形成了城市化的村庄。如《永远的忠诚》中的小岗村,经过下派干部沈浩的规划改造,已不再是“拼死搞承包”的那个十八户人家的小岗村,而是一座像模像样的新兴小城镇。其二,曾经昏暗破旧的室内陈设变得窗明几净,富

① 李培林:《从“农民的终结”到“村落的终结”》,《财经》2012年第5期。

丽堂皇。如《乡村爱情Ⅱ》中的农家,家家户户的室内装修都带有浓厚的现代气息,最出彩的要数养花大户赵玉田家。其宽大的院落规划有序,绿化带修剪得美观而整洁,精美的盆栽遍布阳台、院落,整个房舍装点得如同一片生机盎然、花团锦簇的花园。其屋内布局精巧合理,空间功能区分更为细致明确,厨房、餐厅与客厅不再混为一体,阳台、卫生间也都独立出来。房屋已经不再是一个遮风挡雨的场所,而成了一种生活方式,一种生活理念。经过统一规划而以全新面貌出现的新民居,也成为“新农村”的标志性城市符号。其三,日常生活用品也都现代化,如《乡村爱情Ⅱ》中的赵玉田家,屋内不仅水、电、气全通,而且热水器、电冰箱、空调等从前只能在城市里见到的新式家电,也都一应俱全。卧室里的床铺是柔软舒适的席梦思,不再是从前硬邦邦的木板床;窗户是铝合金的推拉窗,也不再是过去的简易木质平开窗。村长王长贵家也不输赵玉田家,地板、壁画、新式桌椅一样不少,其女儿香秀闺房内的各式摆设不再拘泥于实用,而是突出其观赏性与趣味性,俨然城市女孩的闺房。

新世纪乡土电视剧中的现代村庄,其娱乐、通讯等也都是现代化的。最常见的改变有几点:其一,运算工具的改变。如朱一民导演的电视剧《一村之长》(1993)中的村会计用中国传统的算盘做会计工作,在叙述农村现实生活的乡土电视剧中已经很难看到算盘的踪影了。电脑、计算器堂而皇之地取代算盘,让繁琐的计算过程简单化、精确化。其二,网络、电脑、手机改变了农民与外界的联系方式,也改变了他们的生活方式与思维方式。如《乡村爱情Ⅱ》中谢永强卧室里的电脑已经不再是个稀罕物了,工作、娱乐等“一网打尽”;村长王长贵使用手机通话,反映出农村便捷、畅通、自由的通讯环境。电脑的普及和网络电信的覆盖,填补了长久以来农村缺乏现代通讯的空白,让村民也能及时了解时政新闻、科技新知,增长见识,互通有无,让现代农村共享信息文明。

新世纪乡土电视剧中的现代村庄,其居民的服饰打扮也都是城市化的。最常见的改变有几点:其一,劳动服装与日常休闲服装有了分别。在物资匮乏的年代,农民因为顾及繁重的农活对衣服造成的损坏,衣服选料偏重实用性、耐用性,且颜色大多单一,略显土气,以暗色系为主。改革开放后,农民的着装有了根本性的改变,如《乡村爱情》里的赵玉田下地侍弄花草时,穿专门的工作服;出门办事时,改穿西装;日常休息时,则穿很时尚的休闲服装。其二,日常生活中的人物衣着已经看不出太多的“农民”风格,五颜六色的靓丽服装与城里人已没有什么明显的区别。如《湖光山色》中的楚暖暖、《乡村爱情》中的王小蒙、牛建荣导演的电视剧《喜耕田的故事Ⅱ》(2009)中的青梅,她们的衣着服饰都是城市化的,靓丽时尚,舒适自由,从视觉上脱离了古板、老派的旧风尚,打扮出了新世纪的“新农民”形象。

新世纪乡土电视剧中的现代村庄,其居民的日常饮食也都是城市化的。最常见的改变有几点:其一,主食有了很大的变化,一是主食的地方色彩浓厚,如《乡村爱情》里的北方饮食习惯,《古村女人》里的南方饮食习惯;二是从追求“吃饱”向追求“吃好”变

化。单纯满足吃饱喝足的生理需求已不是问题,加餐和小酌成了越来越频繁的餐饮活动。丰盛、可口的菜肴,欢乐、热闹的饮宴场面处处可见。如《乡村爱情Ⅱ》中的王长贵为庆祝女儿有了新工作而摆的酒宴,《美丽的田野》中田野与邵乡长久别重逢、把盏言欢的餐饮场面,都可以看到餐桌上丰富多样的菜肴。从前只能在节日里吃到的东西,现在成了农民的寻常食物。

新世纪中国乡土电视剧中的现代村庄,大到农村基础设施,小到村民日常生活中的衣食住行,这些都有了明显的改善。现代化的“新农村”正在变成现实,虽然更多的是想象,却也有农村不断现代化的现实发展作为想象的坚实基础。

二、民主科学的村庄

新世纪中国乡土电视剧所描绘的现代村庄,不只是由诸多城市符号所代表的人文地理景观的现代化,更有村庄治理的现代化;村庄治理的现代化,就是民主化,还有生产、经营、环保等方面的科学化。新世纪中国电视剧乡土叙事中的乡村“治理民主”、“发展科学”,展示出国家意志引导下的新乡土中国想象。

民主的村庄,这是新世纪中国电视剧乡土叙事用力最多的地方。剧中,农民的民主意识,有的很强,有的则需要唤醒和培养,而以后者居多,这是乡村长期“人治”的结果。乡村的村长、书记,特别是在“文革”中上位的老牌村长、书记,更是村庄的土皇帝。要建设现代民主村庄,首先是乡村干部要有民主意识,土皇帝是永远不会有民主的。下派新干部,就是解决这一乡村治理难题的快捷途径。在新世纪中国电视剧的乡土叙事中,代表国家意志的下派干部有两类,一是大学生“村官”,如周英男导演的电视剧《大村官》(2014)中的大学生“村官”孙浩然,许瑞生导演的电视剧《花开的美丽季节》(2010)中应聘到革命老区微山县百合村当“村官”的大学毕业生曹沐春和马小凡等。二是上级机关的下派干部,如张永新导演的电视剧《马向阳下乡记》(2014)中下派的商务局市场科科长马向阳,电视剧《永远的忠诚》中在省财政厅任职后被下派到安徽凤阳县小岗村任村支部书记的沈浩,付百良导演的电视剧《种啥得啥》(2003)中曾在武警部队当排长复员后回青山乡任司法助理的李相平等。这两类下派干部,都有较高的政治素养、民主意识,是推动乡村民主治理的重要领导力量。

民主的村庄,最重要的还是要让村民形成民主观念,成为具有民主意识的现代人;要使村民享有平等的地位,就要让农民参与到民主选举、民主决策、民主管理中,真正成为现代农村的主人。让农民成为具有现代意识的新农民,这是自“五四”以来就在不断努力的社会启蒙大课题,也是很难完成的大课题。如《马向阳下乡记》中的下派干部马向阳有民主意识,而作为对手的乡村守旧人物刘世荣明则有浓厚的“人治”思想。马向阳在大槐树村推行村民民主管理,刘世荣却为了一己之私处处与之作对。几番交手

之后,马向阳的民主治理终于战胜了刘世荣保守落后的“人治”,赢得了村民的拥护,提高了村民参与乡村管理的民主意识与参政议政能力。再如,傅百良导演的电视剧《圣水湖畔》(2005)中的普通农民马莲,不惧村长黄金贵的威权,在乡村建设的重大决策中敢于发出自己的声音。她坚信国家的土地政策不会变,坚守自己的土地承包权,坚持走生态农业的发展道路。她的坚持终于有了好的结果,赢得了村民的信任,在村长改选中击败黄金贵,当上了村长,成为带领村民科学种田发家致富的能人。在乡村民主治理中,农民开始关心政治,积极投身到改革的浪潮中,“形成了农民政治参与的全新格局”^①,从而推进了乡村民主治理的进程,加快了传统乡村社会向现代社会的转型。

科学的村庄,是新世纪乡土电视想象建构现代农村的又一个重要方面。科学的村庄,首先追求生产方式的科学,要将先进的科学技术与经营思想运用于村庄的生产发展中。如电视剧《花开的美丽季节》中的百合村,其燕麦、苗木园与养鸭场的生态发展,都离不开闻名全国的高级燕麦专家顾教授的技术与知识指导。《马向阳下乡记》中的马向阳具有现代商业经营意识,他把老祖奶的独具风味的煎饼与红色革命历史联系起来,打造成为别具一格的“支前煎饼”品牌,把煎饼生意做大做强,做到了省城里,带动了乡村经济的发展。再如《刘老根》中的刘老根,他与好友韩冰一起开办“龙泉山庄”,利用家乡天然的旅游资源,发展旅游业。在经营“龙泉山庄”发展旅游业的过程中,他们没有管理经验,就选派村里姑娘到城里进行专业的服务培训;没钱做广告,就别出心裁地组织秧歌队为过往的旅游团队无偿演出,从而引来媒体关注;他们启用大学生李丹任餐饮部经理,使山庄的管理迈上了新台阶;为提高山庄信誉而成立质量检验部,把好服务关等经营细节,无不展现了科学生产、科学经营、科学管理的重要性。

科学的村庄,要注意环保,多搞生态农业。有不少新世纪乡土电视剧都以生态建设为农村经济发展主线,反对在乡村开办污染环境的工矿企业。如《花开的美丽季节》中的大学生村官曹沐春为了百合村的长远发展,也为了保护微山湖水源的生态,在知道电镀厂是自己父亲帮助筹建的情况下,不为亲情所困,毅然决定找孟乡长反映电镀厂的严重污染问题。再如潘长江、康宁导演的电视剧《清凌凌的水蓝莹莹的天》(2009)中的上水村村主任钱大宝,为了全村人的生活环境不受污染,不惜与开工厂的钱二宝断绝兄弟关系,坚持关闭排放污染物的工厂。关闭钱二宝的工厂后,钱大宝带领上水村发展没有污染的渔业与绿色观光业,使上水村又恢复了往日的美丽和丰饶。刘继中导演的电视剧《金色农家》(2008)中的红草湾村,最初靠办造纸厂发展经济,造纸厂因排污问题被勒令停产后,只得谋求新的发展之路。村党支书兼村委会主任靳诚,采纳农业大学女教授金谷的建议,带领红草湾人办起了生态养猪场,种植有机稻谷,养

① 罗伟明、许静、段治文:《当前我国农民政治参与的状况及其影响因素分析》,《中国青年研究》2006年第5期。

殖绿色稻田蟹,终于闯出了一条可持续发展的生态农业之路。在经营模式上,建起生态农业合作社,新的经营模式加速了农业产业化、机械化进程。

科学的村庄,需要合理调整产业结构,这是需要科学探索和实践的大问题,自然也是新世纪乡土电视剧叙事的重要内容。例如,尚书记(《花开的美丽季节》)发觉曹沐春、马小凡帮助翟二嫂搞“联合经营按股份分配”与自己正在构思的“产业结构调整”思路不谋而合,于是主动找曹沐春取经。再如,陈福黔、游晓锦导演的电视剧《鲜花盛开的村庄》(2014)中当选村主任的葵花大姐,先是搞集约化蔬菜种植大棚,后来又与邻近的槐树村联合进行农舍改造,合作建立了一个大规模的居住社区,在社区里新建了工商贸易、体育文化、餐饮娱乐等社区公共设施。在这个新建的场镇里,两个村庄的村民集中生活在一起。这种城乡一体化的结构调整,使原来的农舍区域得到了合理的规划,其中的十分之三,用来创办新型科技企业;另外的十分之七,主要用于创建高效绿色农业。

科学的村庄,也要求村民学会科学合理的消费。电视剧《鲜花盛开的村庄》中的包金旺租用一辆奔驰车“衣锦还乡”,在家门口下车,显摆了一阵子。完事后,包金旺“命令”司机回去,却被司机拒绝,理由是八小时租用时间未到,这使包金旺租车显摆的事穿了帮,反而丢了面子。这喜剧性的一幕虽然是讽刺少数农民非科学非理性的消费行为,但也显示了农村消费观念的发展与转变。农村经济的发展,必然带动村民与时俱进的消费,而合理的消费必将全面、和谐、健康地发展人的各个方面,促进人的物质、文化需要的不断增长,也促进人自身和社会的不断进步。^① 在张惠中导演的电视剧《乡村爱情》(2006)中,说话结巴的刘能虽然斤斤计较,爱贪小便宜,但对于消费也有自己的享受标准:“大脚啊,我……也消费,标准……一样,一……一瓶啤酒,一个一个鸡爪,外加一包饼干。”又如刘继书导演的《欢乐农家》与《喜庆农家》(2007)中的万喜发,在城里发了财之后,回乡盖上好房,买上好车,还买钢琴,购名画,以此彰显自己的精神素养和追求。这些消费行为可能有显摆的意味,但也是符合其经济水平的理性消费,在一定程度上也提高了农民的精神文化水平。

民主科学的村庄,就是从政治生活、经济生活到日常生活都现代化了的村庄。这是新世纪中国乡土电视剧想象和建构“新农村”的最重要的几个方面。

三、文化文明的村庄

新世纪乡土电视剧塑造的“新农民”形象,都是有思想有文化讲文明的现代农民形象。新世纪乡土电视剧塑造的现代村庄,也大都是文化文明的村庄。尽管现实中的村

^① 王玉波:《消费生活方式刍议》,《天津社会科学》1986年第6期。

庄,最缺乏丰富的文化生活,而电视剧中的村庄则总是文化生活丰富多彩。这是想象中的理想的现代村庄应该有的文化与文明。

文化村庄,首先要保护每个村庄独特的文化。每一个村庄都有自己的特色文化,都需要合理开发与保护。现代农村的特色文化建设,不仅使村民具有村庄归属感,而且还能带来一定的旅游吸引力。如《马向阳下乡记》中的大槐树村的那棵百年老槐树,是大槐树村的文化标志,更是大槐树村的村魂,村中年纪最大的老祖奶们早已把大槐树当成不可或缺的伙伴和精神依傍。心怀鬼胎的刘世荣不仅不保护大槐树,反而煽动一些目光短浅的村民卖大槐树赚钱。下派干部马向阳知道大槐树对于大槐树村的文化意义与价值,为了保住大槐树,马向阳将村民们邀请到自己的住处,同老祖奶一道劝说村民们保护大槐树。保住大槐树,不仅保住了大槐树村的特色,也保住了大槐树村独有的旅游文化资源。再如,《清凌凌的水蓝莹莹的天》的上水村,在钱大宝等人的努力下,保住了一处美丽的世外桃源——花岛。这里有水质优良的湖水,水里的鱼肉质好没有腥味。美景、清水、好鱼,是上水村的人文地理标志,也是上水村独有的旅游资源。现代农村的文化特色需要现代农民科学探索,有特色的乡村文化不仅可以带来文化效益,而且可以带来经济效益。

文化村庄,要努力丰富乡村文化。现代化农村的休闲生活需要丰富的文娱活动来添加色彩。新世纪乡土电视剧常常突出表达“新农民”的文化需求,如余淳导演的电视剧《文化站长》(2007)就是以农民的文化需求为叙事主题。该剧以山西省晋城市阳城县北留镇皇城村为原型,以建设“新农村”为时代背景,叙述发生在北留乡和相府村中的一系列文化趣事。剧中人物管文化是相府村的老文化人,靠自己的文化实力当上了北留乡文化站长,任职期间干了几件乡村文化建设的大事:一是从相府村深厚的历史文化和独特的文化遗产中发现了开发旅游的商机,经过一番曲折,终于搞起了相府旅游业;二是创办“字典博物馆”,推荐优秀青年上学进修;三是成立“农民文工团”;四是在全乡搞起了多种文化活动,如自筹资金,举办全乡歌舞大赛和农民运动会;以相府村为首,组织“十星文明户”、“好媳妇”、“十佳青年”的评比活动;开展党员联户活动,倡导乡风文明。管文化由此闯出了一条“以文化促经济、以经济促文化,从而达到文化发展、素质提高”的文化经济同步发展之路。电视剧《欢乐农家》也以农民的文化生活为叙事中心,剧中人物喜奎承包靠山屯的村部广播站后,聘请彩凤做播音员,周大学做采编,每天通过广播站的大喇叭传递各种养殖种植、环保生态、科学种田的信息,还搞一些“二人转”,宣传好人好事。这些广播内容,丰富了靠山屯村民的文化生活。电视剧《喜庆农家》中的村民们也开起了乡村奥运会,办起了《靠山晚报》,还拿起DV拍电视剧,这些文娱活动使村民们的闲暇生活变得多姿多彩。如有论者所说,“‘新农村三部曲’的系列作品力求对东北新农村生活进行原生态表现,但却并没有因此突出表现农民身上的生理残疾与精神痼疾,而是用现代眼光打量这些崭新的农民形象,从而不仅

塑造了更为真实的农民形象,而且令观众在这些动人的形象身上看到中国农村的未来与希望”^①。

现代村庄是文化的村庄,而文化活动的开展,需要扩大相应的公共设施建设,这也成为不少新世纪乡土电视剧叙述的重要内容。如游晓锦、陈福黔导演的电视剧《乡村足球队》(2007)中,村民爱好足球,这需要有相应的活动设施,而足球场之类的足球活动设施,不要说乡村,就是一般的城市也很难有,建设足球活动需要的场地,就成为电视剧叙述的重要内容。再如,《马向阳下乡记》中的刘玉龙,住进村里的阅览室,在村广播室播放《最炫民族风》,让村民跟着节奏跳起广场舞,这些既体现出农村文化设施建设的城市化,又展现出现代农民对文化多样化的需求。此外,该剧中还有乡村文化明星的展现,回乡大学生齐槐唱《大辫子甩三甩》的视频在网上走红,游客们都慕名来到大槐树村里找齐槐,更有节目组导演找她到市区里录制歌唱节目,去市区参加歌唱比赛。现代农村需要培养和激励“乡村艺术家”,激发农村自身的文化活力,让农民在农村文化建设中唱主角,显得尤为重要。^② 独特且丰富的现代农村文化,有利于农民形成健康的生活趣味和消费方式,逐步提高文化领悟力,提高精神生活质量,更快地由传统农民转变为现代农民,从而带动乡村从传统村庄转型为现代村庄。

结 语

城市化的村庄,民主科学的村庄,文化文明的村庄,是新世纪中国乡土电视剧基于建设“新农村”的国家意志所描绘的现代村庄形象的三个重要特征。具备这些特征的现代村庄,在中国的大城市郊区及发达地区是存在的,在欠发达地区及落后地区则是一种乡村建设的愿景。这就是说,新世纪中国乡土电视剧所描绘的现代村庄形象有其现实的依据,但更多的是对建设现代“新农村”的叙事想象,是一种符号化的现代村庄形象。中国乡村从外在的人文地理景观到内在的社会文化心理的急遽变化还在进行之中,乡村变革的历史远没有所谓的“终结”,中国乡土电视剧对现代村庄的现实描绘与符号化的叙事想象,当然也不会终结。

[作者单位:南京大学中国新文学研究中心 南京大学文学院]

① 马琳:《“新农村三部曲”:影像乡村与东北文化形象》,《名作欣赏》2010年第20期。

② 徐学庆:《调动各方面力量共同推进新农村文化建设》,《理论前沿》2006年第7期。